

الرقيم

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب تصدر
عن دار الرقيم للأبداع والنشر في كربلاء

في العدد



- سمات الكتابة في أبعاد
حكاية بغداد المعاصرة
النص السردي وأفق تأصيل المدينة
- آفاق الرواية الجديدة في الجزائر
وسؤال الكتابة الراهنة
- الرواية والتأريخ في مفهوم الوثيقة
ثقافة مابعد الحداثة بين الثقافة السامية
وهيمنة الاستهلاك
- الأندلس الهاربة تجليات
المدن في الذاكرة
- قاسم حول يكتب عن نص درامي
لشخص الأمام الحسين (ع)



من ذاكرة المدينة - شارع العباس



مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

رئيس التحرير
عباس خلف علي

سكرتير التحرير
محمد علي النصراوي

الهيئة الاستشارية

أ.د. عبود جودي الحلي
أ.د. محمد الخطيب
أ.د. صادق عبد المطلب الموسوي
أ.م.د. عادل نذير
أ.م.د. باقر جواد الزجاجة

هيئة التحرير

أ.د. محمد أبو خضير
م.م. باقر جاسم محمد
أ.م.د. خليل الطيار

المصحح اللغوي
يحيى سوادي

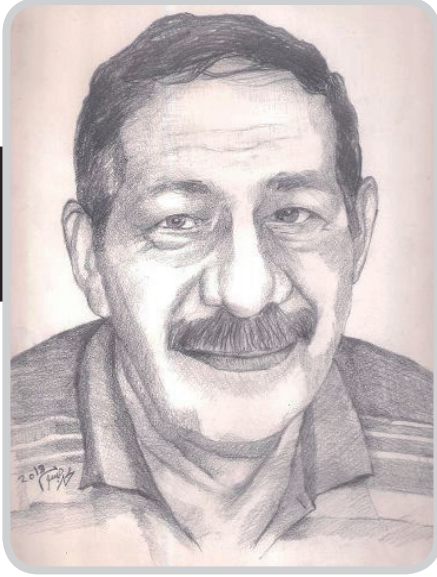
التصميم والخراج الفني
فؤاد العرداوي

الرسوم الداخلية
محمد جسوم

لوحة الغلاف
فاضل ضامد

المحتويات

كلمة العدد	ص ٥
محور الدراسات الفكرية والنقد	
سمات الكتابة في ابعاد حكاية بغداد	ص ٦ عباس خلف علي
اللعبة الايروتيكية في تحولات التخييل	ص ١١ اسامة غانم
غواية الجسد / حرائق النص	ص ٢٢ د. جاسم خلف الياس
افاق الرواية الجديدة في الجزائر	ص ٣٣ د. مديحة عتيق
محور النقد الثقافي	
في نقد ثقافة ما بعد الحداثة	ص ٤٤ ا.د. علي اسعد وطفة
الوجه الكولونيالي البشع لامريكا	ص ٥٢ يحيى بن الوليد
المعرفة النفعية	ص ٦٠ اسماعيل ابراهيم عبد
الطروحات المعرفية واشكالياتها في النقد الثقافي	ص ٦٤ ا.د. محمد ابو خضير
كتاب العدد	
طيف (المنطقة المقدسة)	ص ٦٩ ع.خ.ع
مفهوم الوثيقة في النص	
الرواية والتاريخ	ص ٧٢ احمد بو حسن
قراءة في كتاب (مدينة الزعفران)	ص ٨٢ محمد علي النصراوي
الترجمة	
علم انماط القصة البوليسية تزفيتان تودوروف	ص ٨٩ م.م. باقر جاسم محمد
الغيرية الجميلة:- ارون داتي روي	ص ٩٨ امانى ابو رحمه
حوار العدد	
بين تدمير الذات واختراق السياج الميتافيزيقي	ص ١٠٢ م. ع. النصراوي
نصوص	
اشعار للحزن	ص ١١٢ محمد علي الغفاجي
رسائل شرقية	ص ١١٣ هادي الربيعي
ابيع كذبا .. اشترى حياة	ص ١١٧ ليلى السيد
تجارب ابداعية	
الاندلس الهاربة	ص ١٢٤ د. عبدالله ابراهيم
توقيعات .. خارج الاعراف / وداخلها	ص ١٣٤ رعد فاضل
في التجربة المنهجية	ص ١٤٠ بشير حاجم
المحور الفني	
توطئة	ص ١٤٨ د. خليل الطيار
قراءة درامية لشخص الامام الحسين (ع)	ص ١٤٩ قاسم حول
هاشم حنون واختزال تاريخ الرسم العراقي	ص ١٥٥ خالد خضير
مؤهلات الناقد المسرحي	ص ١٦١ ا.د. باسم الاعسم



كلمة العدد

تدرك أسرة تحرير الرقيم وهي تخطو خطواتها الأولى في ميدان المعرفة والثقافة والأدب من أنها أمام أسئلة كثيرة وملحة لا يمكن إغفالها أو تجاوزها بسهولة ، أسئلة متراكمة في التراث وفي الأدب والفكر والفن ، تحتاج إلى إعادة النظر وتحريك مياهها الساكنة أو بالقليل التنبيه عليها كجزء من مشاركة توسيع دائرة المعرفة التي يمكن أن تحدث في سياق المواضيع الجادة الساعية للغة القراءة والحوار وأنماطها ومؤثراتها مع التطرق إلى التمثيل المنهجي و الرؤوي كأفكار متوازنة مع المتغيرات والمستجدات على الساحة الثقافية .العربية أو العراقية تحديدا .

ومن اجل ذلك انفتحت الرقيم على عدة محاور موزعة على مجالات الفكر والنقد الأدبي والثقافي والترجمة والتراثيات بالإضافة إلى السيرة والشهادة والتجربة الفنية ، كذلك وفرت هيئة التحرير مساحة مناسبة للنصوص الإبداعية و للخطاب الفني بفروع مكوناته المسرحية والتشكيلية والسينمائية لكي يتسع خطاب المجلة في طرح المضامين بمختلف ألوانها وأشكالها وتعزيز دورها في مقاييس الأبعاد المشتركة لتفعيل مكانة البنيات وتحولاتها القيمية والثقافية القائمة على التجديد والتحديث وتكريس تداولها والخوض في سياقات تجاربها المتعددة .

إننا نحرص على تواصل الرقيم واستمرار عطائها..مازالت هناك مبادرات طيبة تريد أن تكون للثقافة وطن وتسعى لبلورة حضورها في المجتمع ، ولذا نقول لا نتوخي الحذر في هذا المطبوع الجديد من أجل المغامرة بل من أجل أن تأخذ الحقيقة رهانها من الخطاب في وظيفته وجوهره وهذا هو ما نسعى إليه .

وأخيرا:

أن هيئة التحرير وهي تضع بين يدي قارئها اللبيب مجلة الرقيم تعرف أن أمامها أشواطاً متعددة من المراحل التي تنتظر صيرورتها وتكوينها لكي تحقق ما تصبو إليه في عالم المطبوعات الورقية من جهة وعالم المعرفة من جهة أخرى ومع كل ذلك يحدوها الأمل أن تكون لها مساهمة جادة و فاعلة في الواقع الثقافي .

رئيس التحرير

سمات الكتابة في أبعاد حكاية بغداد المعاصرة النص السردي وفق تأصيل المدينة*

عباس خلف علي



تسحبنا هذه العتبة إلى سؤال جوهري مفاده... لماذا بغداد؟ هل أن تراثها وتاريخها وأحداثها كفيلاً أن تستدعي وقائعها استدراك المعقبين للوقوف على ما جرى أو ما حصل من تبدل في قيمة المدن نفسها اجتماعياً ودينياً واقتصادياً وعسكرياً أو أنها من المدن القلائل التي تمتلك عالماً ساحراً وملفتاً بكل تقلباته ومتغيراته، أو لأن هذه المدينة لها وجهان أكثرهما غرابة ومفارقة في آن واحد، الأول فيه سطوع ولعمان والآخر خفوت وتشظي، وفي كلا الحالتين لا تتبرأ المدن من لوثة الإقحام لصانعي الحكاية، فكل المبررات يسعد بها المنتج في ثراء حكايته الجديدة.. التاريخ كما يقول الناقد باقر جاسم محمد (١) ليس احتفاء الموثوقية على مقولات بعينها بوصفها مغرية في التداول والاستدراج لذا حينما تكون مادة للنص الأدبي الأمر مختلف في الرؤى والأفكار عن أدوات المؤرخ في تلاصقه مع الأحداث واندماجه الكلي معها.. الروائي العراقي لا يختلف عن غيره إزاء مواجهة الأحداث في تركيب مادته الخام أمام كم هائل عاشته بغداد كمدينة ليست رئيسية أو عاصمة أو حاضرة خلافة فقط بل لأنها محتوى لمضمون أوسع وأشمل نستطيع أن نسميه قطب الرحى لكل قضايا العراق تاريخياً واجتماعياً وسياسياً، ولذا لم يكن عفويا استغلال هذه النتيجة إزاء القيمة المطلقة لخصوصية المدينة التي تحمل بين طياتها أسئلة كثيرة في تحولاتها ومتغيراتها التي لم تنكسر أمام العقبات الكبرى التي تراوحت ما بين غزو مدمر وسقوط حتمي في أن تعيش كالعنقاء.



فيها الفن الروائي في العراق وإن كنا بالفعل لم ندرس البداية الحقيقية والجادة للكتابة الروائية في العراق باستثناء بعض الكتابات على حد علمي التي قام بها د. عبد الإله أحمد ود. شجاع العاني ود. محسن الموسوي ود. صبري مسلم والناقد فاضل ثامر والكاتب عبدالقادر أمين ومحاولات د. باقر جواد الزجاني وغيرهم التي أسهمت في إثراء هذا الجانب الذي يفتقر إلى دراسات معمقة كالتي نلسمها في أغلب القراءات المصرية مثلاً في تناولهم لهذا الموضوع ، عموماً ، لا نريد أن نخوض في مسار هذا التاريخ بقدر تعلقه بموضوعنا ..فإن هذه المراحل التي نشأت مع محمود أحمد السيد (في سبيل الزواج ،ومصير الضعفاء) والتي وصفهما د . عبد الإله أحمد وإن كانتا بسيطتين في معيارهما الفني إلا إنهما يعدّان مؤشراً في دخول هذا العالم الذي لم يكن مسبوفاً في العراق وعليه توالت بعد ذلك الكتابات الأخرى ليوסף متي وعبدالحق فاضل وأنور شاول وذنون أيوب وشالوم درويش وجعفر الخليلي ومن قبلهم عطا أمين رائد بما أضطّح عليه بقصص الرؤيا وغيرهم ،

يقول صموئيل بيكيت(٢) :- كتب جويس عن مدينة مطاردة في الواقع ومقصية عن الحديث عنها جهارا والمخبرون السريون يبحثون في الحقائق عمن يحمل أثراً عنها لم تخف عنه طموحه في كتابة نصوص (مواطنو دبلن) ليكون رمزاً وهوية لها ، بعد أن فقدت دبلن كل شيء .

فهذا يعني أننا أمام قيمتين لا يمكن لهما الانفصال عن بعضهما هما الذاكرة والمدينة بحيث تصبح عملية التلاحم بينهما ذات وشائج مترابطة ومتماسكة لا يمكن الإفلات منها بسهولة ، المدينة تفوق التصور وممكنات التحديد ، إنها عالم من التحولات الطبوغرافية والأنطولوجية لم يكن التاريخ فيها المادة الوحيدة، ولذا نجد السارد بصورة عامة والعراقي على وجه التحديد في تعامله مع المدينة متشعباً وغير منكفئ على زاوية ثابتة ، إشاراتهِ تتوزع في دلالاتها على مختلف الاتجاهات،التاريخية والاجتماعية والسياسية والدينية، ولكن يبقى السؤال قائماً وملحاً بعض الشيء وهو،كيف يستعيد النص قراءة خيوط الواقع تقول الكاتبة نورية الرومي(٣) إن مفهوم الواقع ليس الواقع كوثيقة إنما هو واقع فني يحول الحدث التاريخي أو التجربة الحقيقية إلى تجربة فنية ويؤكد ذلك المستشرق الإنكليزي روجر آلن من أن الوثيقة يفترض أن تتحول إلى مروييات ذات أبعاد رؤيوية وإلا تعود إلى مادتها الأصلية ..نبيع الحكاية وصلتها التاريخية ، ومن ذلك نستشف أن المدينة كمكان جغرافي له سماته ومميزاته وعلائقه الأخرى المتمثلة بالتاريخ والحوادث ، الذاكرة إذن ترسل مطلق مع هذا الفضاء ، ويضيف باشلار صلة التفاعل الحسي والوجداني الذي يعزز من أواصر الألفة والحميمية ، فهذان العنصران يعتبرهما فلاديمير بروب في مورفولوجيا الحكاية أساسية في التوليد والتخليق لبناء العمل الفني ، هذه المقولات إذا أردنا أن نطبقها ونماثلها على صيغة التقارب مع الأعمال الروائية العراقية وبالأخص تلك التي استثمرت مدينة بغداد كمحور مركزي تتفصل حوله ممكنات الحكاية فإننا سنجد مستويات متعددة في البوح السردى والتي ذكرها د. نجم عبدالله كاظم (٤) في كتابه - التجربة الروائية في نصف قرن - على شكل مراحل وهو يقصد البداية التي تشكل

لهذا التوجه كما هو واضح في نشيد الأرض (٥) لعبد الملك نوري التي قال عنها عبدالرحمن طهمازي نشيد الأرض نقد الضعف الذي تسببه الظروف غير الأصلية. إن أشخاصها غير راضين عن حياتهم، غير مسرورين يعرفون المسافة الحساسة بين رغباتهم وتحققها الفاشل. لا يمكن النقاش عن مصائرهم التي لا تقبل الاستئناف فهي مخططة اجتماعياً ونفسياً ويلزمهم الحل من خارجهم: طفل ينذر طفولته للرجولة، ريفي تثيره المدينة وتصطاده، رجل يحكم المبنى حياته الجنسية من دون تلطيف، نادرة مقهى متهيبه من أنوثتها، مدمن خمرة يجمع أسباب إدمانه بولع، رجل متعطل، اجتماعياً، يحضر ثغرات جديدة في عطاته، ضحايا ضعفاء يقيس بهم النظام قوته. ونزار عباس في - مياه جديدة - بعد ما يلتصق بالمدينة كل صفات التفاهة والرتابة كما يقول عنها رزاق إبراهيم حسن في كتابه (المدينة في القصة العراقية) يجد البطل أن المدينة ستولد جديدة بالسيول السمرات الحاقدة... أما المرحلة التالية (٦) فكانت متميزة في التعبير عن المتناقضات عبر بناء فني متجدد مخترقاً النمطية السردية المكررة بنسق تتسع فيه الرؤيا والتحليل والتكثيف والتجريب وتعد النخلة والجيران واحدة من الأعمال المهمة في هذا التحول من حيث التقنية وسماتها الفنية الناضجة في استلهاً أمكنة الصراع أي تحويل الأجواء العامة التي تتمتع بالخصوبة كمادة خام إلى معنى حقيقي للتعبير بدلاً من التسطيق والمباشرة في تناول السارد إلى الموضوع، حيث نجد البؤر تنفتح على مجمل المكونات التي يؤثثها النص، الزقاق الذي يطل منه صاحب الدراجات أو الخان الذي تجتمع فيه العوائل والمقهى في تقابلاته الاجتماعية والغرف المكتظة وهي تراقب عن كثب مخططات مؤجلة وتنتسج أيضاً الأحياء لتشكل كلا منها وحدة خصائص جديدة في التوظيف، ولعل الحكم على رواية النخلة والجيران بهذا المنظار لا يلغي السمات الفنية الناضجة لبعض الأعمال الروائية العراقية التي صدرت في بداية الستينيات مثل أعمال فؤاد التكرلي وشاكر خصبك وموفق خضر وغيرهم من رواد هذه الحقبة التي تكاملت فيها أغلب العناصر الفنية القادرة على توليد سياقات متنوعة فنلاحظ على الرغم من اقتراب النص إلى طبيعة الواقع



كانت المدينة حافراً لتجليات الأبعاد الثلاث النفسية والاجتماعية والسياسية في الكتابات السردية ورغم أنها في الأغلب تبدو متأثرة بواقع المدينة الفسيح والكبير إلا أن ردود فعل القص لا يتجه ضمناً لهذا المنحى وإنما يتخذ من المكان وعاءً ليس إلا.... للوقوف على مثل هذه الحالة نرى أن أغلب الكتابات تنتقل بين أمكنة بغداد وأحيائها وأزقتها وشوارعها وسلاطينها وحكامها وطبيعة الناس فيها وكأنها مرآة عاكسة لما يجري أو أنها تستعير أفكار بعض النصوص سواء كانت مترجمة أو عربية وتعيد صياغتها من جديد أو أنها تستلهم من تراث السرد في الملحمة والمقامة والسيرة الشعبية أو من أدب ألف ليلة وليلة شكلاً للتجانس أو فرصة للتعبير عن الحكايات التي تأتي غالباً تقريرية ومباشرة، بينما المرحلة الثانية كانت أكثر التصاقاً وتماسكاً في طرح المضمون، بحيث لم تكن أجواء بغداد ساكنة أو مستقرة وثابتة في طبيعة السرد، بل إنها لجأت إلى الخصائص والوظائف في معالجاتها السردية ومنها استطاعت أن تشكل ما يمكن تسميته بالواقعية الانتقادية، التي لا تخفي البواعث الأيدلوجية أن تكون محفزاً

المعاش في اللغة والأسلوب فإن السارد يعرف كيف يتماثل معه من خلال خلاصه الأيديولوجي والسياسي وأن يجعل من المادة الحكائية فضاء ثقافياً متنوع الأغراض والوظائف ، هدفها الأساس تشكيل حقيقة أخرى موازية في لغزيتها لما يمكن أن يكون تعبيراً عن طبيعة الصراع النفسي والاجتماعي والاقتصادي الذي يعانيه الفرد ..

المعالجة الفنية للمدينة :

إن الغطاء الأمثل للعديد من النصوص لتمرير أفكارها تجري غالباً في المدن التي تستيقظ دائماً في الذاكرة لصلاتها المتشعبة في فواصل الثقافة والمعرفة ومدى تأثيرها على مدى قرون شفاهياً وتدويناً وإمكانية تأصيلها فدائماً تكون مثل هذه المدن منبعاً لتراث ضخم من الأقاويل والتراجم والسير والأحداث والحكايات والأجواء التي تتحرك فيها ومدينة مثل بغداد لا تستبعد فصول حكاياتها عن المدون في الماضي ولا في الحاضر أو في المستقبل ، إنها تمثل الإغواء في عملية الاستقطاب ولذا اتخذت منها أغلب السرد كمكان أثير لمسرحة الأحداث ومعطياتها الفكرية ، وحسب تقديرنا المتواضع أن ذلك يعود إلى نقطتين أساسيتين ، الأولى أن بغداد إذا كانت تحمل مضمون الريادة في تمحور مختلف العلوم والفنون والآداب حولها فإنها تحمل أيضاً طابع النقيض في الجهل والخوف والحرمان ، فهذا التفاوت أو التباين يضع مثل هذه المدينة في دائرة السؤال المقلق والمحير في تكوينها وصيرورتها ، النظرة التاريخية كما يقول جورج لوكاش لا تعني إعادة واستنباط العمل المترتبة عليها بقدر ما تلهب في داخلنا شعوراً غامضاً على التحري والتمحيص لمجمل التحول والتبدل الحاصل في زمن لم نعد نراه ، إنه إدراك لقيمة مستباحة زمنياً من أجل المراجعة ، وهذا حافظ بعد ذاته أن يكرس له المبدع أدواته إزاء ما يمكن أن تمنحه المدن التاريخية ، تلك المدن التي اختلف بشأن ضعفها وقوتها الرواة وعلى مدى اختلافها وتماثلها تفتح شهية متابعة الجري وراء الحقيقة التي قد تتوارى أحياناً ، والنقطة الثانية التي نعتقد أنها أكثر تأثيراً على طبيعة المنشئ أو السارد هي جينية/ متوارثة لا يمكن أن تفقد أواصرها بسهولة ، وتتمثل بالأجواء والتقاليد والأعراف التي تنسج علاقاتها الإنسانية المختلفة

إلى درجة الاندماج الكلي مع معطيات المدينة التي يمكن أن تضرب في جذور الأحاسيس والوجدان . هذان السببان شكلاً من وجهة نظري الشخصية عوامل نفسية واجتماعية في أن تمنح مدينة بغداد على وجه التحديد وجهاً للكتابة النصية ، الكتابة التي ترتوي من معين طيف المدينة المتنوع.. ناسها وشوارعها ، حكامها القدامى والجدد ، باشواتها وأفنديوها ، مقاهيها ومزاراتها ، كنائسها وrehbanها فرماناتها ومراسيمها ، محرروها وغزاتها ، دروبها الضيقة وساحاتها العامة ، شواطئها وظمأها سرانها وأسرارها وهكذا يستعيد النص فرضية البيئة والقراءة إزاء مجمل دلالات الصور المانحة سلسلة من السيرورات التي تبني نفسها استناداً إلى انتقاءات سياقية تنظم وفقها عملية التدوين ، هذه المعالجة لم تكن واضحة عند الرعيل الأول للسارد العراقي بل كانت قائمة على تداعيات الذات والانصهار في الهموم اليومية ومشاكلها الضاغطة تكتب أحياناً بطريقة مباشرة وتقديرية ضمن دائرة النزعة التعليمية والرومانسية والعاطفية وعلى المجمل تكون خالية من أي رؤية فنية واضحة المعالم وكأنها مرآة تعكس ما تراه ناهيك عن الأسلوب الذي يتراوح بين المقالة والخطابة وفي هذا الصدد يقول عبدالأله أحمد :- بأن هذه الحقبة لم تنتم بالمعنى الدقيق لمصطلح الفن القصصي حتى لو استثنينا البعض فإن ضعف العلاقة بين هذه الكتابات يندرج ضمن المحاولات إن صح التعبير باتجاه هذا الفن ، ولكن تبقى لهذه المحاولات قيمة فنية لا يمكن التغاضي عنها أو تجاوزها وهي أن هذا الرعيل يعد المؤسس الحقيقي لببورة الإسهامات المشرقة لعملية تحول الكتابة التي أدت إلى تعدد آليات الكشف عن رؤى العالم بحيث لم يحصر بؤرة الاهتمام في منطقة واحدة بل وضع السارد كل شيء الايديولوجيا والمقولات الفلسفية والتحليلات النسقية في موضع تساؤل ، وعلى هذا الأساس تميز السرد بلون يباهي الواقع بجماليات البحث عن المعنى ويضاهي بحضوره الأثر والتأثير ، ومن هذا المنطلق تفهم الروائي كيفية تحديد الموضوعات واختيار الأساليب والمقتربات المكانية لكتابات التي تعبر عن وحدة الانتماء والهوية . وبذلك يحق لنا أن نعيد طرح سؤالنا السابق لماذا بغداد ؟ وهنا لا يمكن أن نغفل عن دلالة المدن

التي بدأت تباشيره أواسط الأربعينات من خلال ما أسماه بالجيل الفني الذي أخذ يسوق كتابه الرئيسيين وخاصة عبدالملك نوري نحو البحث عن الأشكال والتقنيات الفنية التي يستطيع أن يعبر بها عن المتغيرات الجديدة ، أنظر ص ٢٩ من كتاب التجربة الروائية .

٦- لم تكن فكرة الأجيال أو المراحل موضوعاً مهماً بقدر ما يراد منها تأشير لواقع السرد العراقي ومدى إمكانية استخدامه للتقنيات الحديثة ، أنظر موضوعنا تشابهات النص واستجابات التلقي المنشور في مجلة الكلمة الإلكترونية التي يرأس تحريرها د. صبري حافظ العدد ٢٨ لسنة ٢٠٠٩ .

* هذه الورقة قدمت في فعالية بغداد في السرد العراقي للفترة من ٢٠١٩ - ٢٠٢٠ / ١٢ / ٢٠١٢



الكبرى علائقها بشبكة آليات الانبعاث والتكوين والضرورة بحيث كلما تباعدت فيها المسافات تقاربت الملامح وتشاقلت مع بعضها ، فإذاً هي العلامة أو الرمز الذي لا يكاد تختفي ومضاته عن دورة أفلاك النصوص .

المصادر والإحالات

١- نقد مفهوم القانون في الخطاب التاريخي ، باقر جاسم محمد ، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان ٢٠١٢

٢- صموئيل بيكيت كاتب مسرحي أشهر مسرحياته (في انتظار كودو) ، كتب في بداية مشواره الأدبي دراسة مهمة عن جويس ، أشار لها الكاتب المصري رمسيس عوض ضمن مادة مقالية بعنوان جيمس جويس أمام المحاكم المصرية وهي تتحدث عن منع رواية عوليس في بريطانيا وأمريكا وكيف تعرض المؤلف مثل بطل روايته ليويولد بلوك للأذى والاضطهاد ، تم اطلاعي على الموضوع عن طريق الإنترنت ليومي ٦٥ / ١٢ / ١٢ / ٢٠١٢ ، حديث المطابع ، جيمس جويس رائد الرواية الحديثة .

٣- نورية الرومي باحثة وأستاذة جامعية ، عبارتها التي وردت في المتن هي بالأصل من مداخلة لها حول تجليات الخطاب السردية / الرواية الكويتية تحديداً ، الذي هو من ضمن بحوث ضمها كتاب ممكنات السرد (أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرن الثقافي الحادي عشر المنعقد ٢٠٠٤) أصدر على هامش سلسلة عالم المعرفة ٢٠٠٨ .

٤- التجربة الروائية في العراق لنصف قرن ، متابعة تاريخية وتحليل موجز لأبرز المحاولات الروائية ، نجم عبدالله كاظم ، الموسوعة الصغيرة العدد ٢٦٣ التي تصدر عن دار الشؤون الثقافية بغداد / العراق .

٥- الدكتور محسن الموسوي ذكر بأن جيل الخمسينات

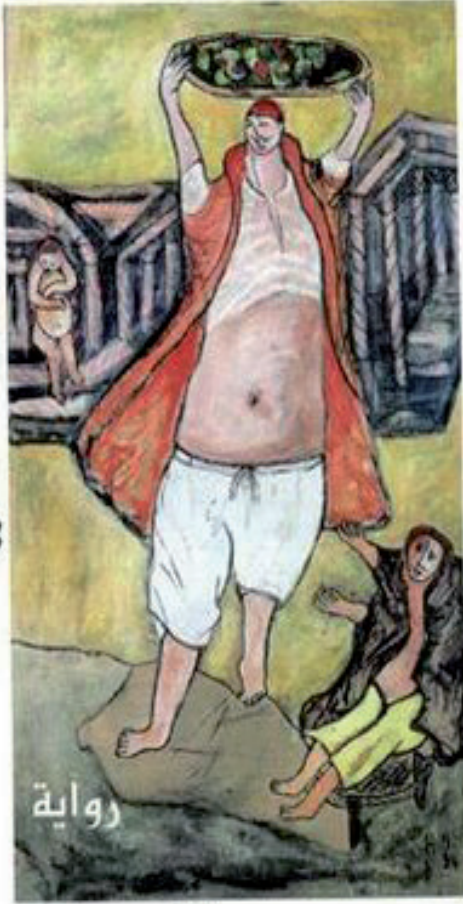
اللعبة الإيرونيكية في تحولات التخييل



أسامة غانم

في رواية «التشهي» (دار الأدب - ٢٠٠٧) للعراقية عالية ممدوح، يظهر الفعل الجنسي على أنه عنصر إنساني فعال، في استراتيجيات السرد، وفي الإيرونيكية، ويساهم في صنع المعاني المختلفة المتفرعة منه: السياسية، السوسولوجية، التاريخية، الأيديولوجية، وهنا بالذات تبرز السياسية التي كانت متوازية ومتداخلة ومضمرة للفعل الإيرونيكي، كل ذلك يشغل عبر الذاكرة الفردية لبطل الرواية، وبعض الشخصيات الأخرى - كيتا، المغربية، يوسف، ألف - وهذا يجعلنا نطرح على أنفسنا سؤالاً: هل الذاكرة الذاتية تنمى مع الذاكرة التاريخية؟ رغم أن الذاكرة الفردية مطلقة - بمعنى أنها ذاتية بحتة - والتاريخ لا يعرف إلا النسبي كما يقول بول ريكور، ولكن التاريخ الشخصي يكون ملحقاً وتابعاً للتاريخ العام (= الشمولي) وبهذا تكون ذاكرة الروائية والقاري - خاصة العراقي - مشتركة في التفاعل والتجربة لتاريخ العراق المعاصر، و زمن الاحتلال الأمريكي، مما سوف ينتج رؤية ابستمولوجية خارج النص السردية، تزيد في تفاعل الاتصال القرائي وتعمقه من الداخل، فالخارج (= التجربة) له انعكاساته وإمكانياته في ترسيخ الداخل (= القراءة)، فالقراءة في رواية التشهي هي همزة وصل بين العالم الروائي للنص والعالم الواقعي للقاري، وبهذا تحولت عملية القراءة إلى وسيط لإعادة التصوير، لإعادة التشكيل، فإن نقطة بداية الاتصال تبدأ من المؤلف لتكون نقطة نهايته عند القارئ، ومن دون:

عالية ممدوح



رواية

دار الآداب

وهذا ما حصل في "التشهي" حيث قامت عالية ممدوح بتوصيل رؤيتها للأشياء إلى القاري المتلهف لمعرفة مافي سطورها ، من دون أن تكشف له مفاتيح اللعبة ، و من دون أن ترشده إلى المداخل ، قد وضعته في عملية الاكتشاف ، والسير فيها رغمًا عنه ، فإن عالية ممدوح في غموضها هذا ، وتضليلها للقاري ، قد قامت بتحريره من ذلك في الوقت ذاته ، مع إحالة النص الروائي إلى ذاته ، ليكون مؤولاً إحالاته وشفراته في مواجهة القاري، الذي تتحول قراءته عندئذ إلى قراءة تأويلية .

وإن سلطة سرمد برهان الدين الصورية في الكتابة والذهنية في القراءة ، تتوزع عليهما بالتساوي، وذلك حينما يبدأ الجسد بالتحول إلى مسخ ، إلى جسد ميت عملياً (إخصاء + سمنة متوحشة) ، لكن مع وجود التفكير ، بكل استيهاماته وشبقيته .. وفعاليتها ، أو سيرته الحياتية معجونة بسيرته

"قاريء يملك عالم النص ، لاوجود لعالم يمتد أمام النص ، إن النص هو بنية في ذاتها لذاتها، وإن القراءة تحدث للنص بوصفها حدثاً خارجاً وعرضياً (١) ، فقد يكون القاريء فريسة الاستراتيجية التي اشتغلت عليها الروائية وضحيته ، مادامت هذه الاستراتيجية مخفية في أعماق النص ، ولأن تماسك الاستراتيجية أكانت مخفية أم ظاهرة فإن نقطة انطلاقها يكون في الجانب غير المرئي من النص الأدبي .

تبدأ الرواية وسرمد برهان الدين الذي لم يكمل الخمسين بعد، المترجم ، والمنفي في لندن، والشيوعي السابق، بمخاطبة ذاته : ماذا ألم بي وبصاحبي-ص ٢ ، وصاحبه هو قضيبه (ذكره) الذي أصيب بالضمور والانكماش الى حد الاختفاء ، نتيجة السمنة المفرطة ، ودخول الذكر مرحلة اللاعتيادية حيث أنه لم يختف كلياً ولكنه بقي لاينتصب أبداً ، إنها اللعنة ، لأنه كان يعتبر عضوه الوسيلة لإثبات وجوده ((بيولوجيا)) في ممارسته للجنس مع النساء ، بينما كان هذا الانقماش غير الطبيعي يدلل ذهنياً على تستره على فشله في المواجهة عندما كان في العراق ، وفي أوربا لاحقاً ، فالجنس هو التعويض : ((إن عضوي المسن كان يجمع من أجل اللاشيء ، من أجل الفراغ والتلاشي، من أجل الآخرين، لا من اجلي أنا-ص ٨)).

إن اختيارات القراءة في التشهي هي اختيارات مشفرة أصلاً فيها، وتستدعي قارئاً يتجاوب معها، وعندها تتكشف بلاغة الرواية المتركة على الروائية عن حدودها، وهنا علينا التأمل في لحظات ثلاث ، تقابلها ثلاثة محاور متجاورة ، متميزة ، وهي :

١- الاستراتيجية كما يتدبرها المؤلف وتتوجه إلى القاري.

٢- تسجيل هذه الاستراتيجية في تصور أدبي .

٣- استجابة القاري باعتباره إما فاعلاً أو باعتباره الجمهور الذي يتلقى (٢) .

وإن القول بأن الروائية تصنع قراءها قول يفتقر الى جدلية المناظرة. قد تقوم الرواية بايجاد قراء جدد ، نعم ، ونعني بذلك القاري الشكاك، فإن القراءة ماهي إلا عملية جدلية بين النص السردى والمؤلف الضمني ، جدلية ترغم القاري للرجوع إلى ذاته.

أداة المتعة الجنسية , لقد جعل أدونيس الجنس أداة للتجاوز , واخللة السائد , وتقويض سلطة المحظور" والخروج منه إلى واقع ميتافيزيقي , لأن الاستغراق في الجنس ينقل الإنسان إلى عالم آخر بعيد , متناسياً ذاته المادية الواقعية " (٢) بينما بطل التشهي اتخذه وسيلة لإثبات وجوده ولتعويض فشله , ثم تنبثق حين ضمور الذكريات والاستيهامات والمشاهد , ويكون الجنس/العضو هو نقطة الانطلاق نحو استكشاف المخفي , وذلك باستعادة سيرته الجنسية مع أربع من عشيقاته : فيونا لنتون الأربعينية ذات الشعر الأشقر الداكن الأستاذة في المعهد البريطاني في بغداد التي فتحت بأيديها أكماس شهواته الداعرة , وإفساده بين ساقها وهو مازال في الثانوية , ومازال ضائعاً ما بين "الاستمناء والتشهي" , وهي المرأة المشعة برائحة وماء المضاجعة , والرغبة المخيفة المقدوفة من قصص ألف ليلة وليلة , إنها تضاجع مثل كاهنات معابد أور وبابل اللواتي جعلن أجسادهن متعة لكل عابر سبيل , إنها التي "تموت وتعود ما بين ساقى ومائى فتبتكر صرخات لم أسمع مثلها من قبل - ص ٢١ الرواية" , إنها الغواية بذاتها , بلحمها وشحمها , إنها المرأة التي تعيش للجنس وبالجنس , إنها تضاجع لكي تستمر في الحياة , وإن كل ماعرفته عن السيدة فيونا الأسكتلندية , جاء على لسان سرمد , ولنستمع إليه وهو يصفها بدقة متناهية :

ترفعني إلى أعلى وترفع ذكري أعلى , أعلى كثيراً , أعلى من الأعوام والبلدان واللوردات وملكات وملوك بريطانيا العظمى وكأنها تجهزني لتقنيات لم أجربها بعد , تدلك وتمسد كل شيء بيدها بقدميها بظهرها وبطنها ويتم الانفجار فأشعر أنني بللت وجهها وشعرها ورقبتها ونهديها. كانت تأخذه بيدها وتجعله يصب كما يشاء على أطراف وأجزاء بدنهما , فتضحك بطريقة شيطانية لم أسمع مثلها - ص ٢٠ الرواية , فهي تزداد إشعاعاً وهو يزداد عتمة , في قولها له , وهي تحمحم : سأدرك وأعلمك . سأطبخك على نار جسي حتى تتصاعد رائحتك من داخلي , من جوفي ولساني فأنا خليط من كل شيء , منك ومنى . وأنت بكر تغرف على عجلة وبلا تركيز - ص ١٩ الرواية .

وبسبب مثل هكذا مقاطع وغيرها , منعت رواياتها

الجنسية , وهذا يذكرنا بمسح كافكا عندما يستيقظ صباحاً وقد تحول إلى حشرة , مع بقاء عملية التفكير , ويتحاور مع أهله عبر باب غرفته الموصود وهو في خضم تفكيره بوظيفته وبمقابله لأهله , فقد عمل كافكا على مسخ جسد بطل روايته كله , حيث حوله إلى صرصار , بينما عالية ممدوح مسخت قضيبه (ذكره) فقط , مع تشويه الجسد بالسمنة المفرطة , وفي هذا التوافق - المتناظر , تبرز عندنا الصور المضمرمة والمختفية , وهنا وفي هذه الحالة تعمل القراءة على إظهار غير المكتوب في النص .

ويتفاجأ القاري و سرمد من موقف طبيبه الباكستاني (حكيم الصديقي) , عند مراجعته له في عيادته في لندن , بل وتكون أقواله متسمة باللامعقولية والشطط مع سرمد , موقف غير متوقع , وسرمد في قمة معاناته وتفكيره بصاحبه الداوي , المنكسر الضعيف , المنكمش - ص ١٢ , ١٤ - يسمع صوت طبيبه الخالي من أي أمل :

أنظر إلي , في هذه اللحظة أريد أن أقول شيئاً لنفسى وليس لك فقط , أبداً لم تكن أعضاؤنا ذخوراً لنا , أعني ذخيرة وطنية . دائماً هناك ذلك الأمر المثلث بالغم , الضمور , الأنكماش وربما الاختفاء - ص ٣ الرواية .

جملة تحمل من الدلالات - الرمزية الكثير , بانفتاحات تاويلية مختلفة متعددة , وخاصة (ذخيرة وطنية) دلالاتها التأويلية واضحة وهي الموت المجاني في حروب عبثية , وإذا علمنا أن سرمد قد مر بعدد من حالات الاختفاء , اختفائه عن العراق بسفره إلى لندن المصمم من قبل أخيه مهند لكي يستولي على حبيبته ألف , مطالبته من قبل دور النشر باخفاء اسمه من على أغلفة الكتب التي يقوم بترجمتها , وأخيراً اختفاء جزءاً من جسده :

- كنت اتحدث على حالي وأنا أحسب الاختفاء ضرورياً في بعض الأحيان , قلت ربما هو اختفاء لحقبة من عمري / ص ٤ الرواية .

- ابتسمت بدون مناسبة حين عادت إلي ملاحظات دور النشر التي كانت تفاوضني مازحة أو جادة : " عليك بالاختفاء , نعني اختفاء الاسم , اسمك " ص ٥ الرواية .

- بالتأكيد هو إغراء حقيقي أن يختفي عضو , كأن هناك مصلحة عليا مرتبطة بالاختفاء ص ٣ الرواية .

تتكي بنية رواية التشهي على قضيب سرمد ,

سرمد عندما يقول :

(أما وطني أنا ،فهذا البانسيون وهذا الجسد) .
بل نرى أن رؤية سرمد أكثر تطرفاً في ذلك ،حينما
يقول :

(فعضوي هو الآخر أحسبه وطناً-ص ٩٩ الرواية)
هم مهزومون أمام حكوماتهم وأنظمتهم الاستبدادية
،وليس ذلك فقط بل مهزومون أمام أنفسهم ، عندما
يحصرون ذاتهم في أصغر مكان في العالم ،في
الجسد- المكان ،ولكنهم في اللاشعور ، يبحثون عن
المكان الأول،"لأن من بين جميع الأمكنة الحقيقية
والمجازية علانية واستفزازاً وجمالاً هو الجسد" (٥)
،وهو الذي يشكل المكان الأول هنا أيضاً كما يقول
بول ريكور،وبإمكاننا أن نتعرف على مدى قوة
وسحرية الجسد لدى عالية ممدوح في أدبها ،وماذا
يشكل عندها هذا الجسد حينما تصفه بطريقة مليئة
بالخشوع والتعجب :

(أتذكر دائماً جسد السيدة اقتخار عاهرة الحي
الذي كنا نكنه وهي تحت العباءة وتمشي وراء
جسمها يسبقها حيواناً لا مثيل له) (٦) .

وعندما يكون هو مع مجموعة من الضيوف ومن
ضمنهم كيتا في ضيافة السيدة هناك البلغارية ،وهو
يتجاور معها يشطط خياله في رسم صور فانتازية
لأعضائها الجنسية مع افتتاحه العنيف فيها :
رفعت كيتا رأسها وابتسمت في وجهي .كنت أشاهد
في تلك الابتسامة مبيضها ومهلها وبالجم المكنر
.شاهدتها وأنا اخترقها على السرير وهي تنن
وحبات العرق لا تقوى على مسحها فامسحها بشفتي
.كانت بين ذراعي وهذه الضحكة كانت تصلني كهديل
(الفختائية) فوق تيغة حوشنا بالوزيرية .ص-٢٦
الرواية .

ومن المفارقات العميقة في رواية التشهي
أن أغلب شخصيات الرواية من الشيوعيين السابقين
:سرمد برهان الدين -كيتا -نسيم جلال-الطبيب
السوري يوسف - أبو مكسيم - واعتقد أن ذلك كان
مخططاً له مسبقاً وبقصيدة عالية من قبل الروائية
،فالقائدات سقطت مع سقوط جدار برلين ،فكيتا
تقول عن نسيم وهو عينة من شيوعيي الخارج
:"كان يردد وهو داخلي :إن الشهوانية السياسية لا
تصل إلى الشهوانية الجنسية -ص ٣٢ الرواية "،بل
إن البعض منهم قام باستغلال الشيوعيين الهاربين
من البلد ،مثل أبو مكسيم ،الشيوعي المتأمر

،فتقول في إحدى مقابلاتها في مجلة نزوى
الثقافية العدد ٦٧ : "فكتبي شخصياً كلها ممنوعة
في بلدي وفي بلدان عربية لا أقدر على تعدادها
،وأنا شخصياً ممنوعة من زيارة بلدان عربية لأنني
لأملك جواز سفرعراقي ."،ولأسف الشديد إن
كثيراً من المسؤولين في مجال الثقافة قد نصبوا
أنفسهم فقهاء عليها أي الثقافة ،ولكنهم هم فقهاء
للظلام ،ولا يستطيعون أن يميزوا ما بين الواقع
والخيال وما بين الحقيقي والحلم،فعالم السرد غير
(= يختلف) عالم الواقع ،وبالمقارنة ،فإن
شخصيات الروائية نفسها (هي "غير واقعية
تماماً ، وغير واقعية أيضاً هي التجربة التي يصفها
القص.وفيما بين واقعية الماضي و لاواقعية القص
يكتمل التفاوت واللاتجانس) (٤) .

أما كيتا عشيقته البرلينية ،الشيوعية
السابقة،خريجة جامعة كارل ماركس بدرجة
امتياز ، أول ماتعرف عليها في بيت أحد أعضاء
الحزب الشيوعي العراقي بلندن ، ونقرأ وجهة
نظرها في أحداث العالم وفي علاقتها مع سرمد
ورأيها في الشيوعية ،من خلال اشتراكها في السرد
،إضافة الى وجهة نظر سرمد فيها ،وعلاقته
الجنسية معها ،وللدلالة الرمزية على ذلك لتأمل
مانقول له كيتا في أثناء الجماع على لسانه :
(أسمع أنت لاتضاجع لكنك تنتقم ،أخبرني ،هل
جميع الرجال العرب يمتلكون ضراوة الانتقام هذه
وممن ياعزيزي- ص ٢٢ الرواية).

هذا يذكرني ببطل رواية "موسم الهجرة إلى
الشمال " وإشكالية علاقاته مع نسائه،في فقد
السيطرة على نفسه عندما يكون في الفراش معهن
، لحين قتله زوجته الإنكليزية ،فالانتقام ماهو
إلا نتيجة حتمية للتراكبات السايكوسوسيولوجية
وترسباتها ضد الاستعمار والاضطهاد والعنف
والاستغلال ،والصراع بين الشرق والغرب ،والرؤية
المشوهة لكل منهما ،ولكن سرمد كان يعمل على
الانتقام من ذاته بتعهر جسده لحد أذية الآخر
،أحياناً ،لأنه فقد بلده إلى الأبد من دون أن يكسب
بلداً آخر(ص-٧٤) .وهذا حال الشيوعي المهزوم
مهيار الباهلي أحد شخصيات رواية "وليمة لأعشاب
البحر "،فإنه يفرق نفسه في تجاربه الجنسية
،والالتذاذ بها،عبر استعادتها كل مرة بشكل آخر
لكي ينسى أين هو ، ويلتقي في هذه الرؤية مع

الدينية والألمية والقومية؟! إن العجز لا يقتصر على الجانب الجنسي وإنما يشمل: العجز اليوم أمام المحتل كما بالأمس أمام الطاغية، وما يتركه ذلك من خراب وتدمير للنفوس وللأمكنة، إن في رواية التشهي تتداخل الزمكانية عميقا، وتتداخل الشخصيات والوقائع، حيث الكل تراهم موجودين في كل صفحة من الرواية، وإن هذا التداخل لا يشعر به القارئ، لذا ينبغي "الاعتراف.. أن عالية ممدوح تمتلك أهم (الشفرات / المفاتيح) في الكتابة الروائية، ليس لأنها تجيد قواعد اللعبة بمهارة فائقة، وإنما لأنها تفتح مجال اللعب على الروائي الدال المفتوح على مستويات متعددة من الأصوات، ربما في ذلك الكيفية في خلط الترتيب الزمني والمكاني للشخصيات والأحداث" (٧)، وعليه يجب أن نضع لقراءتنا هذه هدفاً في دراسة التضمينات والصور المتعددة والشخصيات المختلفة ومناقشتها بحيادية ومن ثم ربطها بالجوانب السياسية والسوسيولوجية والتاريخية والأيدولوجية، لكي تتمكن من العثور على الشفرات / المفاتيح، ضمن سياقات الجدلية / التأويلية وانفتاحها على الجوانب الثقافية الحديثة.

إن المميز في التشهي، وهو عندما نقوم بتحليل مضامين الرواية وارتكازاتها، ورؤيتها، وتحولاتها التخيلية - السردية، لانستطيع تناولها بعيداً عن شخصيات الرواية أبداً، وإلا كانت مبتورة، ويسقط التحليل في فخ التجزئة القسرية، بمعنى أن أي دراسة تتناول الرواية، ولا تعرج على الشخصيات كأنها تكون تبحث في القشور، ولا تستطيع تجاوز المربع الأول، وللتداخل العميق في سردية النص: الزمكانية، الشخصيات، الأحداث، تداخل الحوارات، تمفصل شكل الرواية. مثلاً تبدأ الرواية بمقابلة سرمد للطبيب الباكستاني، وبينما هذا الحدث في حقيقة النص يكون قبل ذهاب سرمد إلى باريس للعلاج في مصح صديقه الطبيب يوسف، فالتسلسل الزمني في هكذا رواية قد ألغي تماماً، لأن النص كله مبني على الذاكرة، فهي رواية - ذاكرة، لتتحول قبل نهاية الرواية إلى رواية - مذكرات على شكل مخطوطة:

- فلا أقدر على إعادة تركيب ماضي فجميع من سردت شذرات عنهم في هذه الكراسة ينفلتون من التجانس ولا أريد أن أبرهن من خلالهم على أي

ذي اللهجة العراقية - الإيرانية، الذي يقدر أن (يدحرج رؤوساً كثيرة وفي أوقات قياسية وليس بيده وبدون شفقة تذكر.. إنه متفرد - ص ٤٠ الرواية)، ليس ذلك فحسب بل إنه كان يقوم بعقد صفقات مشبوهة، وأعمال قذرة، ورغم ذلك كان يضع البازباند في مكان من جسمه، إنها الازدواجية، وإنه السقوط الذي جعلهم يبررونه عند دخولهم تحت خيمة المحتلين، ويبررون العولمة والانفتاح، قد أصبحوا يبياعون كلام، إن هذا يجعل القارئ / الناقد في منزلة الراي المتأمل ذاتياً إزاء المعاني التي نسميها التاريخ التي تطرحها عالية ممدوح بصورة مباشرة صادمة للبعض، فقد عملت على اقتحام تابوت الجنس والسياسة لبلد فيه حرب تلد أخرى، فهي تقول لوكالة فرانس برس:

كيف تلاحق بلداً بالكلمات والسرد والشخصيات وهو يحتضر ما بين قوة الاحتلال وبين الخراب والجرائم والمليشيات التكفيرية.

هنا تتوضح لدينا مفارقة المعنى، التي تعمل على تصعيد وتزايد القدرة التأويلية عند القارئ، وتعمل أيضاً على تحقيق الفكرة الاستراتيجية التأويلية التي توحد الروائية والقارئ، فالفكرة تقوم بوظيفة حلقة الوصل بين المعنى المتواجد في النص والمعنى الواقع خارجه، بل تتعدى ذلك لتكون بين معنى المؤلف ومعنى المؤول، لضمان مشاركة المعنى بين المؤلف والقارئ معاً، وبهذا نستطيع الجمع بين ذاتية المعنى وسمة التأويل السوسيولوجية.

أما المغربية أمينة التي أطلق عليها أبو مكسيم البيضاء، فكانت بنت إقطاعي، تعمل في مؤسسة للأدوية في لندن، وهي زيرة رجال، وكانت تحب أنوثتها والكشف عنها، وتنام مع من تشتهييه ووقت ماتت، وهي باختصار شديد السكرتيرة والمترجمة الاستثنائية، وهي ليست لها أي علاقة أيديولوجية / سياسية مع أي جهة، إنها تمثل الشهوة المنفلتة، وهي بالنسبة إلى سرمد: "كانت أكثر نسائي شبقاً وسخونة وضحكا عالياً - ص ١١ الرواية" و "كانت ألد النساء ألى حياتي - ص ٨٠ الرواية"، وتقول له حين تشاهده في حالته الغرائبية:

إنني أفهم صاحبك أكثر منك، سرمد، مدينتك تدك دكا وأنت غير قادر أن تدكني بوردة - ص ٠ الرواية، هل أصبح الجسد / الوطن غابة من القبور في هذا الترهل المتمثل بالاحتلال والاحزاب

وموظفات فنادق الدرجة الأولى والثانية ونساء السياحة والخطوط الجوية , لقد قام بفتح شركات ومطابع ومجلات وصحف لتغطية أنشطته الاستخبارية (ص ١٢١) , وأسس وكالة مصرفية في بيروت سماها هندس , تورية لجعل الاسم - مهند = السيف = القتل , البطش , الدم - و العمل يتوافق تمامًا مع اسم الوكالة , ففي اللهجة العراقية هندس تعني الظلام الدامس , حتى أخيه سرمد لا يسلم منه : " لا تتأفف كثيرا فلدي تسجيلات لك ولألف وانتما بلندن في غرفة نومك وفي الفندق . للبيضاوية وهي تصبغ شواربك وتحممك مثل حيوان رخوي لاتنش ولاتنش . لكيئا وانتما بالحمام سوريا وأنفاسك الرقيقة تمسحها من على الزجاج لكي ترى وجهيكما بالمرآة - ص ٤٧ . " , بل إنه كان أظف وأخطر من ذلك , لوجوده في شبكات مشبوهة وخطرة , معه أبو مكسيم الشيوخي , وأبوالعز الفلسطيني , إنه بؤرة الشر الأسود , المعجون بالغموض والخيال , والقسوة والإغراء , فهو متوحد باطنيا متناقض ظاهريا .

يقول روب غريية : " الرواية بحث عن واقع لن يوجد إلا بعد الانتهاء من الكتابة " , أمّا في التشهي , فالواقع كان موجوداً أصلاً قبل كتابة الرواية , فالرواية السردية عبّرت عن الواقع المتخيل بعين ثاقبة , واخترت كل المتغيرات والحالات التي عصفت بهذا الواقع المأساوي , فقط نقل إلى عملية التحولات التخيلية , ففي هكذا نص ايروتيكي ينظر إليه على أنه لعبة , تمنح المؤلف والقاري إمكانية إنتاج معان وعلاقات لانهائية ولقاري وحده حرية رؤية واستخلاص المعاني من النص الإيروتيكي , وقد طور بارت الارتباط بين القراءة والخيال في مواضع عدة , فهو يتحدث في كتابه " لذّة النص " عن العلاقة بين القراءة والتخييل الخلاق , ويحدد لاحقاً فعالية القراءة بوصفها شهوانية " حلم - قراءة " , بل يكرس ذلك ويعمقه عندما يضع الأنا / الآخر / العالم في علاقة جدلية عرفانية من خلال القراءة حيث تصبح " رغبة في الآخر وعشقاً للجسد " (٨) .

وهذه العلاقة الجدلية - العرفانية في تقديس الجسد , نعثر عليها في علاقة ألف بسرمد , حيث وهو في وضعية الانهيار الكلي يجعلها بجانبه (يتذكرها بحميمية) , ولا يستطيع التخلي عنها : " مرضي هو شهيتي لبطنها وفخديها وصدرها , لجميع أعضائها ولذاتها وتعاستها - ص ١١٠ الرواية " وينسى

شيء.... كلهم حضروا إلى هنا , في المخطوطة , كل الأسماء التي ذكرتها هنا , وحتى لو حضر أصحابها مرة واحدة فقط , سوف أقوم بتعدادها وليس حسب التسلسل ... حتى دخل الشقر تلك البلاد . ص ١٢٣ - (الرواية)

التشهي , الشهوة , الاشتهااء , مفردات متعددة تلتقي في تشهي , الرغبة الملحة والشديدة في ذلك الشيء , الجنس , الطعام , الملابس , الكتابة , السياسة الخ : كنت اشتهيها واشتيت تحولاتها ص ٢٨ .

الشهوانية السياسية لاتصل إلى الشهوانية الجنسية ص ٣٢ .

- أنت اشتيت أن تكون روائيا أو حكايا ص ١٣٤ .

فأنا أحب الأكل والمضاجعة ص ٤٠ .

فهذا الجسد الذي تملؤه الشهوة ص ٩٥ .

أرجوك ياسرمد تعلم الهدوء هو أكثر قوة واشتها ص ٥٦ .

شهوة الدمار , وشهوة القتل المجاني , واشتها الأخضر الابراهيمي " هكذا يسمي العراقيون عملة الدولار فئة المائة كنكتة " , وتشهي الخراب الضاربة أطنابه في كل زاوية , وشهوة الغاء الآخر على الهوية , وشهوة الاحتلال في استباحة الشعب والوطن , وتتجلى براعة الروائية في الإحالة للسمنة إلى عملاء الاحتلال : " السمنة جعلتني رهن ذلك الاحتلال " ص ٩٢ . ولقول كيتا له : " أن الغرب والشرق دمر بلدك فكنت تفتي علي بصوت مرور , ربما , البلد يغري بالتدمير أليس كذلك ؟ ص ٤٤ " ويتساءل سرمد بخبث مبطن عن معنى اسمه واسم بلده : " ترى مامعنى اسم سرمد , ومامعنى اسم البلد , ذاك الذي هناك ؟ " ف سرمد = الأبدى = الأزلي , فكيف ذلك مع وجود عضو متعطل " مصاب " , بينما الطبيب حكيم يضعه في مربع الموت , وذلك لعدم قيام عضوه بواجباته الجنسية : لماذا لم تمت ؟ ولا حل كان أمامك إلا الموت , أنت أصلاً كنت مخصصاً للموت , عضوك الكريم تخلص منك ص ٣ , وهنا توقف يهدد تجربة الأبدية هذه : في موت القضيب , هكذا تستمر المعركة بين الأبدية والموت , لكن العلاقة بين الأبدية والموت لاتمحي , أمّا رمز مهند , فهو لا يحتاج للتفكيك أو التأويل العميق , فهو يمثل السلطة الدكتاتورية , القمعية , المستبدة , قبل الاحتلال , وهو ضابط مخبرات , وكان يستعين بكل شيء من أجل تحقيق مآربه , بالفتيات الجامعيات

وظيفة تأويلية محددة في دعم ومساندة المعنى، وإمكانية طرح الأسئلة الحقيقية الأستمولوجية . وباستطاعتنا العثور على تحولات التخيل الإيرونيكي، بصورة جلية مع عمق في تمايز هذه التحولات، وتشظيها، حيث تتلبس الجنس والسياسة، وذلك في قول ألف: آه سرمد، الجنس معك يشبه التحريض ضد كل شيء، كلا، ليس هو الثورة أو التمرد كما تقولون في السياسة. الجنس معك يتبدل وينقلب من حال إلى حال فيجعل أشياء الصغيرة في داخلي تنتقل من مكانها. تعرف، أشتي لو كنت منحرفة بطريقة من الطرق، أعني، الجنس يظل أمراً مفتوحاً على الدوام، يتغير في كل ثانية، يصير أنواعاً وأنواعاً ولا تكفيه التأطيرات والتنظيرات أو التعابير الشعرية- (ص ١١٤ الرواية) ، إن هذه التحولات لا تخضع لأي شيء، لالتأطير، ولا للتنظير، بمعنى أنها مفتوحة ويشغل اللامتوقع واللامخطط فيها .

ألف.. من هي؟ إنها المعيدة في الجامعة التي كانت جزءاً من مؤامرة مهند لإقصاء أخيه سرمد إلى خارج العراق، من دون أن تدري، لكي يستبيحها، وليذل سرمد من خلال جسدها بتعهيره من قبله، وتدخل العملية الجنسية معه أيضاً في نطاق تحولات التخيل الإيرونيكي، في صورة سلبية، يقول لسرمد: اسمع، خراء عليك وعلى ألف التي كانت تضاجعني وهي تحلم بك فوقها وأنا أعرف ذلك ولا نحتاج لاهي ولا أنا إلى أي إثبات ولكني أبقى داخلاً فيها ليس بقوة الرغبة واللذة وإنما بشروط العداوة والبغض الذي يركبني وأنا أركبها (ص ٤٦) اسمها أول حروف الأبجدية، أر ملي بالانغاز والسحر، إنه نوع من "الترانيم السومرية"، وملحمة كلكامش، وأناشيد التوراة، "هل هو هكذا، حقيقي وخرافي".

وليس من الممكن أبداً، من دون قراءات معمقة، وتأويلات تستند على مستلزمات من النص أن ننشئ عملية ترميزية دلالية، فمثلاً هل اسم ألف "رمز إلى السلطة التي ظل الشيوعيون العراقيون يحلمون بها ويغازلون عنها بعد" (١١)، فمن خلال قراءتنا تستنبط الرموز وخاصة نحن محكومون بسياقات الحياة التي يقوم عليها الوعي الجمالي/ التاريخي/ التأويلي، وأن عالية ممدوح كانت متعمدة في عدم إعطائها اسم صريح، فقط حرف، لا يخضع

جميع الفروج التي ضاجعها باستثناء فرج ألف، اختزال في الجسد وفي التوحد وفي الذاكرة، أما هي فتكون الجهة الأخرى للجسد المتشاركين به، المنعقلين منه، والمتوحدين فيه، رغم فناء عائلتها بيد مهند، فالأب الدكتور رياض البغدادي وجد مقطعا بمشرطه، وسيف شقيقها تبخر، والدتها المهندسة المعمارية أصيبت بفالج أقعدها (ص ١١٦-١١٧) هي بقيت على موقفها المتحدي والمعارض بينما هو وقف (على الحدود القصوى ما بين الجريمة والجنون. ص ١١٧) وقام برحلة الالعودة منها (رحلة التخلي والخيانة) كما يسميها هو .

وباختصار شديد، نقول إن سرمد إنسان لامنتهي، ويتجلى ذلك في ذروة موقفه العبثي من الآخر والعالم، حيث يتماهي مع ذكره، وذلك عندما يسأله يوسف عن مرجعه يكون الرد متسماً باللامعقولية، وباسقاط جميع الثوابت: "نظرت في عينيه تماماً، فتحت أزرار معطفي الصوفي وسترتي أيضاً مددت يدي إلى ذكرتي وأشرت عليه قائلاً بتمهل شديد :

- (هذا...) ص ١٢٧ الرواية .

من الواضح هنا أن القاري كما الروائية تماماً ينفخ بصورة فعالة في خلق نص جديد، نتاج لتداعيات شخصية يستثيرها النص الأصلي ليجعل لذة عملية القراءة ترتبط بالاحساس المفعم بالذات، ذلك الاحساس الذي تفيد القراءة في بلورته، رغم انشغال القاري في استبطان النص وتأويله، لينتهي بالتأويل الذاتي لذات ما وذلك لمعرفة نفسها ولمعرفة الذات الأخرى . وتتجلى قصدية المؤلف المخفية وراء النص، عند إشارة سرمد الى ذكره بكل برود ولا مبالاة، ليس إلى حاجتها للتفسير والفهم فقط بل إلى الاستيعاب المقترن بفرض المعنى، والذي يعمل على "انكشاف طريقة ممكنة للنظر إلى الأشياء، وتلك هي القوة المرجعية الأصلية للنص... ويسعى التأويل في مرحلته الأخيرة إلى المساواة والمعاصرة والاندماج بمعنى المشابهة. وتتحقق هذه الغاية بمقدار ما يحقق التأويل معنى النص للقاري الحاضر" (٩) ، ولتتحول الصور الوجودية إلى صور مجازية، وهذا ما يسميه غادامير بانصهار الآفاق حيث "ينصهر أفق عالم القاري بأفق عالم الكاتب. ومثالية النص هي الرابطة في عملية انصهار الآفاق هذه" (١٠)، وهنا تكون للخيال

لاي معنى مادي , المعنى يولد من بين وقائع ألف , لذلك ينبغي (التسليم بلغة الخلق التي عبرها يوجه الإله خطابه . بيد أنه لايمكننا الانغلاق في فكرة مفادها أن "المعنى" لا يستعمل في الخطابات والكتابات فحسب , وإنما أيضا في جميع الإبداعات البشرية بحيث تكون قراءة وفك الرموز نشاطا (تأويليا) (١٢) .

الفهم التأويلي لقراءة النص يضعنا أمام ثلاثة اتجاهات قصدية : قصد المؤلف , قصد القاري , قصد النص , وبهذه العملية تنشأ جدلية - حوارية , تتجاوز دياكتيك هيجل بين النقيضين , فما بين السمنة المفرطة و ضمور الذكر , وما بين اليسارية المتطرفة والصفقات المشبوهة , وما بين فكر سرمد المتناقض ودموية مهند الثابتة , ذلك كله نتبينه في إنتاجية النص المقروء , وإنتاجية المؤول , ولكن ليس بالضرورة أن يتطابق مع ماقصده المؤلف ! فقراءة النص إنما تحكمها قوانين وآليات مضرة في داخل فعل القراءة , غير قوانين وآليات عملية الكتابة , وهذا يكرس بأن القاري/ الناقد هو كائنا تاريخيا ثقافيا .

إن القصدية الثلاثية تلك , تكون خاضعة لثلاثة مفاهيم غاداميرية أساسية وهي : التفسير , والفهم , والحوار .

التفسير هو إيضاح شيء ما , أمّا الفهم من خلال التفسير يتكشف لنا نهائية الفهم الإنساني , فالفهم يبقى دائما فهما مفتوحا , أو تكثيف وعينا لمعرفةنا بالآخر وبالعالم , فالفهم عند غادامير يمثل : اللغة . الجدل . التاريخ , أمّا الحوار فهو يتضمن التفسير والفهم , لكنه يتجاوزهما , الحوار يتسم بالانهاية , وهو وسيط التواصل مع الآخر .

ويتساءل البعض لمعرفة كيف يصبح النص إبيروتيكيا ؟ بداية علينا معرفة العلاقة التفاعلية بين النص والجسد , ومدى عمق العلاقة التي تربطهما , إذ يمثل الجسد مجموعة من الرموز والعلامات والإشارات , بشرط أن لاتقع في المخيال السردى الإباحي , بل أن تتشكل في القراءات الثقافية المتعددة والأنساق المختلفة , مع رؤية متجذرة إنسانيا , وبهذا المفهوم نستطيع أن نكون رأيا عما فعله مهند بيوسف , لنبدأ بأقوال سرمد فهي سوف تكون مدخلا ولو ضيقا , ولكن سوف تعمل

على إضاءة "الفعل" المرتكب :
"كنت أعرف جميع المكابدات التي تعرض لها من ملاحظات مهند ثم الفتك به والتواري من أمامنا أياما طويلة وكيف تمرد على الصداقات كلها وفر إلى جامعة الموصل - ص ٧٠ "

وفي المقطع السردى التالي يعلم القاري ما معنى "الفتك به " وماهي طريقة الفتك تلك وكيف :
كل شيء يفعله بالظلام .. كان يتركني أنزف كما في المرة الاولى حتى يمتلئ لباسي الخام بالدم الذي بقيت صورته تطاردني حتى هذه اللحظة - ص ٧١ الرواية "

هذا الفعل اللانساني , يترك جرحا مفتوحا نازفا في الذاكرة وفي الجسد عند حاملهما , مما سوف يترك ذلك على سيرته الحياتية والجنسية مخالفه الغائرة فيهما :

" تزوجت روزالين التي تكبرني بخمسة عشر عاما لكنني كنت أعيش بمفرد , واضاج بصورة مزرية وأصبح أكثر صعوبة إذا ما حاولت المضاجعة مرة ثانية أبدو مجهولا , ليس من النساء فحسب وإنما من نفسي بالدرجة الأولى - ص ٧٤ الرواية "

هذا الحفر في المسكوت عنه (التفاضي) المضمن في خطابات الجسد المنتهك يؤدي إلى تفجير تاريخ المكبوت لإغناء الثقافة الأستمولوجية المعاصرة .

تبدأ رواية التشهي ب "إليه ...و" وتنتهي ب "و...و" , بمعنى بداية لم تبدأ ونهاية لم تنته , فمن هو المدعو "إليه " ؟! , روال "و...و" من الممكن أن يتناسل منها كلمات لانستطيع أن نحصيها , إنه الفخ الذي تنصبه لنا الروائية , فخ الممكن والمستحيل , الفخ الذي من يستطيع أن يمسك بمفاتيح خرائطه , قد يكون حل ألغازه , ومن لا يستطيع يكون قد تاه , والسطور تصبح عنده ملة , رتيبة , مسكونة بالظلام الدامس "هندس " , رهدة كانت لعبة عالية مددوح في السرد - التخيلي , عندما قامت بخلط كل الأزمنة والأمكنة والشخصيات , وخلط المواقف , والروى , لتعمل على إعادة كتابة الرواية بالاشتراك مع القاري , إنها لعبة البلد المسمى العراق في تحولاته : السوسولوجية . السياسية , التاريخية . الثقافية . إنها اللعبة التي "يضخون ثلاثة أنواع من السموم القاتلة في عروقنا ومع هذا لا يقضي علينا - ص ١٣٧ الرواية " , لعبة أن أكون أو لا

- ١ - بول ريكور. الزمان والسرد ج ٣، ترجمة: سعيد الغانمي، مراجعة د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط ١ بيروت ٢٠٠٦، ص ٢٤٦.
 - ٢ - م. ن. ص ٢٣٩.
 - ٣ - أدونيس. الثابت والمتحول ج ٣، دار الفكر ط ٥، بيروت ١٩٨٦، ص ٢١٦.
 - ٤ - الزمان والسرد ج ٣، ص ٢٣٦.
 - ٥ - عالية مدوح. السفر بأسرار الجسد إلى مدن الباء، جريدة الأديب العدد ٥٢ في ٢٢ / ١٢ / ٢٠٠٤.
 - ٦ - حوار مع عالية مدوح. جريدة الأديب العدد ٧١ في ١١ / ٥ / ٢٠٠٥.
 - ٧ - عباس عبد جاسم. عراقية عالية مدوح الروائية (عدد خاص) العدد ٥٢ في ٢٢ / ١٢ / ٢٠٠٤.
 - ٨ - محمد شوقي الزين. التصوف العرفاني، كتابات معاصرة، عدد ٣٥ ص ٨.
 - ٩ - بول ريكور. نظرية التأويل: الخطاب وفائض القيمة. ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي بيروت - الدار البيضاء ط ٢٠٠٣، ص ١٤٥.
 - ١٠ - م. ن. ص ١٤٦.
 - ١١ - زهير الهيتي. التشهي والاختصاص، موقع ايلاف الإلكتروني، ٢٠ / ديسمبر / ٢٠٠٧.
 - ١٢ - هانس جورج غادامير. فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف / المركز الثقافي العربي، ط ٢٠٠٦، ص ٩٠.
 - ١٣ - بول ريكور. "الذاكرة، التاريخ، النسيان" ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ط ١ حزيران / ٢٠٠٩، ص ٣١.
 - ١٤ - هانس جورج غادامير. اللغة كوسط للتجربة التأويلية، رت أمال ابي سليمان، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت العدد ٣ / ١٩٨٨.
- لقد اعتمدت في دراستي هذه للرواية على النسخة المرسلة بالانترنت من قبل الروائية الى الصديق الناقد والروائي عباس عبد جاسم والتي ارسلها لي بدوره، وكانت مطبوعة على ورق A٤.

أكون، وهل سيبقى اسمه المريض العراقي؟ وهل سيظل نائم في دواخله أو سيطول غيابه عن الوعي؟ أو ستظل "تعيش في مكان آخر وهذا الآخر هناك"؟ أسئلة تتناسل منها أسئلة، والإجابة أظن أنها عند الآخر الذي هو: أنا. أنت. هم. ولكنها ستكون ملفزة، ملفومة.

ويأتيه صوت ألف من شريط مسجلة سيارة يوسف وهو في الخلف ورأسه ملقى في الخلف، وهما ذاهبان إلى النورماندي: "فما عليك إلا البقاء حياً فهذا وحده يفتق عين مهند من قبل وعيون الشقر من بعد... ماذا عسانا نفعل لكي ندون ما يحصل، وأية لغة علينا أن ندون بها، فالعربية سوف تتحول إلى نشارة خشب، وكان هناك لعنة سرمدية تتبعني ولغتي، اللعنة على الاسم والحرف والفعل والمفعول به، وودجلة المخنث - ص ١٣٥ الرواية".

يتساءل بول ريكور في مفتتح كتابه "الذاكرة، التاريخ، النسيان"، سؤالين: من ماذا هناك ذكرى؟ لمن هي الذاكرة؟ (١٣)، إن الذاكرة هي التاريخ للإنسانية، فمن ليس له ذاكرة ليس له تاريخ، ومن هذه الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية، وتفاعلهما فيما بينهما جدليا، تنتج سوسيولوجيا الذاكرة الجماعية التي بدورها تعمل على خلق التاريخ، الحامل في دواخله: الأنا، الآخر. وهذا ما نشاهده في شرائط التسجيل التي تبعثها ألف لسرمد: فهي تاريخ شخصي وتاريخ بلد. إن الرسائل والتقارير الخاصة والوثائق لسرمد كمخطوطه "باعتباره قطعة من الماضي، ليس هو حامل التراث، بل إنها استمرارية الذاكرة، فبواسطتها، يغدو التراث جزءا من عالمنا الخاص" (١٤)، وهذا ما اشتغلت عليه عالية مدوح كما قلنا، من خلال الجمالية الإيروتيكية، المستندة على الذاكرة السوسيولوجية، بأفاقها المفتوحة.

الهوامش والإحالات

- إن مصطلح الإيروتيكية يدخل ضمن نطاق النقد الثقافي، وتكون مديات اشتغاله وتشكيلاته وتمظهراته واسعة جداً، ولا محدودة في الكتابة عن الجسد، وفي رواية التشهي قمت بنحت المصطلح، وذلك بإضافة مفهوم الجمالية المستعارة من النقد الأدبي، حيث جعلته هنا يعني الكتابة عن جمالية الجسد.

غواية الجسد / حرائق النص

الحضور والغياب في الشعر الأنثوي النص الإلكتروني إنموذجا



د. جاسم خلف الياس

مدخل (١)

من المتعارف عليه أنّ كل تطور في أدوات الاتصال يعني خلق مفاهيم جديدة للتواصل، والنص الإلكتروني من المفاهيم التواصلية التي استجدت في الجانب المعرفي بشكل عام، وهو في الكتابة والتلقي ((ليس تعبيراً عن نزوة أو رغبة ذاتية، ولكنه نتاج صيرورة من التطور في فهم النص والوعي به وممارسته)) (١) ولأنّ قراءتي هذه تعتمد في مساءلتها للنصوص على الجانب الإجرائي؛ لذا سأكتفي بهذا المدخل، وبإمكان القارئ التوسع فيه لولزمه ذلك.



مدخل (٢)

ليس الهدف من هذه المقاربة هو وضع مصطلح (الشعر الأنثوي) أمام مسألة نقدية، وجدل عبثي يمنحه التواجد في الفضاء الذي تواجد فيه مصطلح (الأدب النسائي) وتفرعاته النوعية. أو مزاحمته المفاهيم التي تواجدت في الكتب والدوريات والندوات والمؤتمرات وغيرها بشكل مقبول أمام الذهنية التي تقبلت مصطلح (الأدب النسائي) أو رفضته، بوصفه مصطلحا أيديولوجيا وسياسيا يسائر ضرورة مساواة المرأة بالرجل، والدفاع عن حقوقها المهدورة أو المهمشة في أقل تقدير، وإنما جاءت اشتغالاتها - أي المقاربة - من حيث مكونات الشعر الأنثوي البنيوية المتعاقبة بالحياة الثقافية للمجتمع بشكل وثيق، لا بهدف إثارة الغرائز واللعب على أوتارها الحساسة التي تعزف في فضاءات المتعة والشهوة، وإنما كون الشعر الأنثوي ضرورة تحريضية ومكون بنائي يتأسس على العلاقات الحميمية بين الواقعي والتمثيل، وإن جراً الانتهاك والبوح الصادم وغواية اللغة وقتنة النص والمنفلت من المحظورات وغيرها شكلت تعبيرات متميزة ومشفرة، تمثل أفعال كينونة ومغامرة وجود، أرادة المرأة/الشاعرة أن تصوغ ذاتها فيه، وتشكل واقعها منه، بخصوصية تؤكد على أن (الشعر الذكوري) مهما تقمص فيه

الشاعر حجب المرأة بكل تفاصيلها، يبقى عاجزاً عن الوصول إلى أنوثية المرأة وحميمية جسدها المتجانس في الإيقاع والدلالة.

تمركز الأنوثة

شغلت فاعلية التمرکز حول الأنوثة المقترحات الأنسنية على مختلف أنواعها، بوصف المرأة مجموعة من العلاقات الثقافية، والجسدية، والنفسية، والذاتية، إذ تشكل ((بداية استيعاء المرأة لجسدها، والإفراج عن أحاسيسها المخبوءة واكتشاف لغتها المغايرة للغة الإسقاطات والاستيهامات التي كَفَن بها الرجل حيوية المرأة وتلقائيتها)) (٢). وبعيدا عن التنظير في خصوصية هذه الفاعلية وعلاقاتها وموجباتها والاكراهات تجاهها، تسعى هذه القراءة إلى معاناة نص الشاعرة دامي عمر (رحيق الصمت) (٣) بوصفه كتابة ملفومة ومكثفة تتجاوز في بنائها وكشوفاتها.

يشكل الاستهلال النصي من جملة مكثفة، جاءت في تركيب نحوي (فعل + فاعل + مفعول به)، بؤرة الحلم المتشظي في فضاء علائقي ترتبط فيه المرأة بالرجل والأشياء التي حولها، وفي حدث يرتقب ما هو غائب ((أنتظرك))، وقد جاءت الشاعرة بالفعل المضارع (أنتظر) الذي يدل على معنى في نفسه، ويحتل الزمن الحاضر والمستقبل، لتؤكد استمرارية الحلم، في تجاوز الوضع اللغوي لصيغة الفعل (الماضي) لو قالت (أنتظرتك).

. وعززه قول القرطاجني وجرى مجراه، بقوله ((ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه / خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما)) (٥) . فالعين لا تحتمل هذه الصورة إلا بشكل غرائبي، وقد أرادت الشاعرة من ذلك تحقيق هذا الحلم الفنتازي.

وتستمر الشاعرة في توالي الأفعال التي تستتر فواعلها، وتتجسد صورها الحسية، وتتضايغ ضمائرهما، فتتعامل مع اللغة الشعرية على أساس الانفعال والإيحاء والجمال. فد(الفاء) التي ربطت الجملة الأولى ((ألمس منك ناراً..)) بالجملة الثانية ((أحلق سرب فراش متوهجا صوب سناك)) أكسبت المتخيل الشعري تصورا حليما جديدا، يؤدي وظيفته الفاعلة في تحقيق شعرية النص، فالانفعال الذي سببه المثير (لمس النار) هو الذي ولد الاستجابة (التحليق). وهنا فعلت الشاعرة التعالق العقلي / الحدسي، فتضايغت الصور الحلمية مع الوعي بالأشياء وتضاداتها، من أجل خلق أطروحة جديدة تتلخص في التوهج، والرحيل صوب السناء الذي أضافته الشاعرة إلى الضمير (الكاف) كما في المقطع التالي:

((ألمس منك ناراً.. / فأحلق..سرب فراش / متوهجا / صوب سناك))

ويستمر اقتناص اللحظات الشعرية الحرجة، فتشير الشاعرة بإيحاء ولعبة ترميزية تم خلقها على أساس التماثل إلى رؤيتها التي تعيننا على فحص بنية العلائق اللغوية واكتشاف الصورة، إذا كانت جملة ((أتشظى موجات، موجات)) ما زالت تخفي فاعلها المستتر (أنا)، وتظهر المعنى السطحي للسياق، فإنها تعلن للقارئ الفاعل الظاهر (المرأة/ الشاعرة)، وتتستر على المعنى العميق، وهنا يتدخل القارئ في كشف جمالية هذه البنية، وتدلّيلها حسب معرفياته وارتباطاتها بالنص، وفي هذه القراءة، لا نعد الموجة إلا شهوة تتحطم مثل تحطم الأمواج، موجة إثر موجة، وهي على الرغم من تحطم شهواتها هكذا، إلا أنها تصر على التواصل مع الفرح الذي يبقّيها تواقّة إلى التشكل الحلمي وهو يستدرجها بشغف وعنّفوان، إذ يمثل هذا الحلم نمطا حليما يطلق عليه (أحلام اليقظة)، وفيه

في الصيغة الأولى، أتى الفعل مرفوعا بالضمّة، والفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره (أنا) ، أمّا في الصيغة المفترضة، فيكون الفعل مبني على السكون؛ لاتصاله بالتاء المتحركة، والتاء ضمير متصل في محل رفع فاعل، وفي الصيغتين يأتي الـ(كاف) ضمير متصل في محل نصب مفعول به، وهو (الآخر // الغائب // الرجل) الذي وقع الفعل عليه. ولو تمعنا قليلاً في ثنائية الحركة/ السكون للفعليين المضارع/ الماضي، لوجدنا كم كانت الشاعرة موفقة في استخدام هذه الجملة المضارعة، وافترض تقابلات كل واحدة في التدليل والتأويل. وإذا كانت صورة الانتظار تجريدية في الجملة السابقة، فإنها ستكون حسية في الجملة اللاحقة ((أحلق في سماء وجهك!..)) بفعل يماثل الفعل الأول، وفاعل يستتر وجوبا، ومفعول به يأتي بصورة حسية يشكلها التضايغ اللغوي في مكانين (سماء) مضاف، و(وجه) مضاف إليه، و(وجه) مضاف، و(الكاف) مضاف إليه، ويبدو أنّ الشاعرة قد عمدت إلى آلية التفعيل والإضافة، لتمنح القارئ فرصة التواجد في بنية الـ(أنا// الحاضرة) / الـ(آخر// الغائب) بإيحاء يستدعي تفحص الفعل اللغوي. إذ تؤسس الشاعرة نصها بتصوير ضغط الغياب، وقسوته من خلال منظومة لفظية تطفئ فيها العلاقة الثنائية، فضلاً عن التشكيل البصري في نقطتين متتاليتين..)، وعلامة (!) لتؤكد استمرارية الحراك الفعلي للأشياء باستغراب مقصود. ثم تنتقل الشاعرة إلى (فعل الأمر) في قولها:

((تاكد.. / أنك ما بين البحر والسماء / وأنني... نourse)) وهذا الفعل الذي ينبني على (السكون) ويكون فاعله ضمير مستتر وجوبا تقديره (أنت)، وعلاقته بالفعليين اللاحقين، ما هو إلا حركة متبادلة بين الضميرين المشكّلين لفضاء الأنوثة/ الذكورة، إذ يؤدي كل منهما وظيفة الاستجابة أو طلب الاستجابة للضمير الآخر (المستتر وجوبا، الكاف، الياء) لرسم صورة حسية في ضرب تعبيرية يقترب من الفنتازيا، وينسج دلالاته متأرجحاً بين التجلي والتخفي، وإذا قديماً قال الجرجاني ((إنما قولنا (الصورة) هو تمثيل وقياس لما نعلمه بقولنا على ما نراه بأعيننا)) (٤)

يتم التقصي عن الأنا، وقلقها وخوفها، وحزنها، وفرحها، وكل ما يخالجها إزاء الغائب: ((انشطى موجات، موجات / وأعدو إلى فرح مقدس / تعود فيه الحياة / موجة.. تتشكل من نفس الماء))

وتستمر الشاعرة في الأجواء الحلمية والغرائبية في انغماس كلي، وفي سيل من الصور التي ترسلها رؤيتها، وهي تتعامل مع الخارق من الأفعال والأشياء لتحكم فورانها وخرافاتها بفعل موحياتها الكثيفة التي تركز على فاعلية الحلم، فمن خلال هذه الفاعلية استطاعت الشاعرة أن تؤسس مملكة النص المتماسكة في مكوناتها اللفظية المؤثثة لمشاهدها الصورية، بوصف الحلم المتركز الأساس في ثيمة النص، إذ يشكل حضور (الآخر) وهو يخرج من بين الحصى والزبد، فعلاً غرائبياً، تشتغل على إثارته داخل المشهد الشعري، لتتخلص من حقيقة غيابه وانوجاده في تجسيد صوري على شكل أغنية جناحها عينا ذلك الغائب، لتتحول هي إلى ربابة من يخوت الأمراء:

((تخرج من بين / الحصى والزبد.. / أغنية / جناحها عيناك / وأنا ربابة من يخوت الأمراء)) لقد عمدت الشاعرة إلى الربط بين ذاتها وحضور الفعل المتحرك عبر ملفوظة، إذ تظل رغبتها متقدة في انشغالها بالحلم، وفي هذا الفضاء العلائقي تحتشد بنية الغياب/ الحضور بأحداث حلمية تشكل جوهر الفعل الشعري في صفاء ذات الشاعرة، وهي تصل إلى فاصل زمكاني تحقق فيه رغبتها المؤجلة، وسعادتها المرتقبة، ودهشتها المراوغة لعالم يتجسد فيه الوجود ذكرة حاضرة، دالة في ظاهرها على الشغف بالحياة، والانغماس في لذائذه الحسية، منتهكة ذكرة الغياب في التقاط ما هو مثير، والارتقاء به تلميحاً وتصريحاً: ((بليغ صمتك / شهى.. المعاني / في ظلاله /.. قداس احتراق / وفاتحة اشتها..))

إنّ التخيّل المحض، لاسيما في بنية الحضور/ الغياب، لا بدّ أن يهز ويربك - عن طريق المخيلة الشعرية المنتجة للنص - الطبيعة القارة للتصويري الانعكاسي، ومن هنا تجلت هذه الفاعلية في أسلوبية اعتمدت على الانبثاق الصوري المتتابع، وغلفت معانيها بظلال كثيفة، فجاءت في بعضها غامضة، وفي البعض الآخر على حافة الغموض. وبقيت

الالتماعات والتداعيات والتصورات... وغيرها، حتى المقطع الأخير من القصيدة، تشتغل في منطقة الحلم، التي أدت دوراً فاعلاً في اقتناص الصور المبهرة، والغرائبية، وتشظياتها التي خلقت نوعاً من الدلالات المتشابكة المتحولة. فلو قالت: والفجر لسع الضوء للعتمة، لكانت صورة انعكاسية راكدة، إذ يمثل الفجر الحد الفاصل ما بين الليل والنهار، العتمة والضوء، ولكن قولها: والفجر لسع الضوء للضوء، فهذه الصورة الصادمة تحتاج إلى تخيّل فاعل لكي يصل إلى مديات الصورة الانبثاقية التي ((تصدر عن الذات المبدعة على هيئة حدس لا سابق له، حتى وإن كانت العناصر التي تتكون منها الصورة مستقاة مما تقع عليه الحواس)) (٦). كما في المقطع الآتي:

((النجوم.. أفكار ومسرات / لآئي المشتهى / و الفجر / لسع الضوء للضوء / وبينهما.. / وجهك / يمنحني قصيدة / وغناء)).

مفاتيح الجسد/ غواية النص

إنّ هدف القراءات النصية - كما هو متعارف عليه في الدراسات النقدية الحديثة - هو كشف مفاتيح النص وحرائقه، وفك شفراته ورموزه، وذلك من خلال محاور تتوافق مع المهيمنات التي تفرضها اللغة \ الصور \ الإيقاع \ المفارقة \ التناص \ الجنوسة \ الرموز \ الحضور \ الغياب \ الحب \ الحرب... وغيرها، وصولاً إلى التشابكات العلائقية والمحمولات الدلالية. في قصيدة (سحر هذيان القصيد) (٧) للشاعرة رذاذ يوسف تحتشد الدفقات العاطفية، والسمو الروحي، والمشاعر الملتهبة، والاحاسيس الباذخة في تظاهرات تأويلية تؤكد عشقها، وحميميتها تجاه الأشياء والموجودات. ففي المقطع الأول تعبر المرأة الشاعرة في نسق جمالي عن توترات الذات، وهواجس الكتابة، وتأزم التداخل \ التخرج في صياغة سياق نصي يحمل القرائن التي تقود إلى عالم الحضور \ الغياب وهي تمزج رغبة البوح بدهشة الكتابة:

((تَكْسِرُ الضُّوْ شَغْبَ ألوان / تسربل ب إحياءات المساء / سكرة حياة / تبعث الحرف من مخاض العدم / عناق هذيان !))

ويبدو أنّ صراع الشاعرة مع ذاتها؛ منذ الجملة الاستهلالية (تكسر الضوء شغب ألوان) وخوفها من غياب الآخر، هما اللذان جعلاً الضوء يتكسر ليتحول

يمنح النص فاعلية جوهريّة في التوصيل الذي يعد من أهم إشكاليات شعر الحداثة. أما قصيدتها (كهف الغياب) فقد تعاملت مع شعريّة المغامرة منذ اللحظة التلازميّة الأولى بين القارئ والنص، وهي اللحظة الحرجة التي غيرت فيها الشاعرة مفهوم الـ(غياب) التجريدي، إلى محسوس مادي يمكننا تحسسه بالعين. وهنا اقترن (التجسيم) الذي جعل المعنوي مادي بأحد أنواع الاستعارة، وهو الاستعارة المكنية. وقد جسدت الشاعرة هذا النوع من الاستعارة في تشكيلات صوريّة متنوعة فأصبح (لغياب كهف) و (لنبوءة خاتم) و (للقصيدة نخيل) و (ولغربة كأس) و (للماء وسائد) و (للتوهان ساق). فعلى سبيل المثال لا الحصر حين تقول:

((أقبل خاتم نبوءة موتي بين كتفيك / نخيل قصيد))

فإنها تجعل نبوءة الموت خاتماً بين كتفي حبيبها الذي تخاطبه غيباً، فيتحول التقبيل إلى تخيل قصيد، لتعبر عن علاقة الواقع المعيش، بالمتخيل. أن ما تطرحه قصيدة ((كهف الغياب)) هو الهم الإنساني بدلالات ضمنية ورموز لغوية ارتقت بمستواها الإبلاغي من خلال اشتغالها في النص على جدلية الحضور (الشراب، الجسد، المطر، البرق،) والغياب - على الرغم من ورود كاف الخطاب - (حزنك، غربتك، صدرك، عيناك، شتاتك) التي انطوت في بنائها وصورها ورموزها بمستوياتها التركيبية والدلالية على فاعلية أطلقت قدرتها في فض مغاليق النص وتوجهه مرتكزة على وعي الشاعرة في تحريك هذه الرموز وبلورة النص الشعري وإطلاقه في فضاء لا يحد، لحظتها تتخلّى المفردة الرمزية عن فعاليتها الآنية لتنتقل إلى المحايثة الدلالية عند الانتهاء من قراءة النص التي بدورها تشكل اتصالاً بين الرموز الرئيسة وتوالاتها:

((حزنك شرابي المعتقد في ليالي الباردة))

وهذه العملية بمثابة الانفلات من محور الثبات (الاحتياج الأنّي) الذي يقتضي بملاقاة ضالته والارتواء منها إلى محور المغامرة (الارتقَاب) الذي يزداد شدة واتساعاً بعد كل ارتواء (المغامرة ليست رغبة ذاتية مرتجلة بل هي خيار واع ومقصود). ولأنّ (اللغة لا تملك الأشياء بل

إلى شغب ألوان يعمل على إقرار حالة الفوضى التي تحتاج إلى ترويض، يفعل ثنائية وجود العدم بعد أن تجتاح إيجاءات المساء عالمها النائق إلى عناق لهذيان. كما أن التشكيل البصري للنص منحه توازياً دلالياً ولفظياً في جمليتي (سكرة حياة \ عناق هذيان) وشكلت علامة التعجب (!) التي وصفتها الشاعرة في نهاية المقطع، فعلا جمالياً استحضرت دلالات الذهول والشرود والاستغراب.

((يحملني جناح البحر الهائج / قصيدا / ل أعلى موجة من شهيق الليل / وحتى أغوار السكون فجرا / ومن بين مرجانه المتشعب / أقطف غنابه عسلا وكروم / أسقط من غيوم الشفق / تنهيدا ماطرا / يسقي المداد روعة النغم))

في هذا المقطع جسدت الشاعرة البحر وصورته في هيئة طير يذكرنا بالسندباد البحري من طرف خفي؛ ليحملها بشراسة وضراوة إلى (أعلى موجة من شهيق الليل) وربما ترك الصورة كما هي ليتذوقها القارئ أفضل بكثير من خدشها والتعليق عليها كما يقال. وتؤكد الشاعرة رذاذ في المقطع الثالث ذلك التواجد في الفضاء الذي تحتتمي فيه حرائق الجسد وغواياته بفتنة الكتابة واندھاشها، فتلجأ في هذا التأكيد بعد الحروف والمداد إلى الورق:

((جمال من نور اللهب يلون مهجة الورق / يتراقص حبيبات رذاذ تارة / وتارة أخرى سيل رذاذ!!))

وهذا التشكيل الثلاثي لفعل الكتابة، وموادها الأولية (ورق + مداد + حروف) هو الكفيل بجمع الأضداد النور \ النار لـ(يتراقص رذاذ) ويسيل (رذاذ) وهنا تشتغل الشاعرة على التوازي الدلالي واللفظي ثانياً؛ لتمنح النص إيقاعاً جوهرياً، وفاعلاً في تقبله إمتاعاً واقتناعاً.

قد عني معظم النقاد في مقاربتهم للنص الشعري وتحليله، في دراسة الاستعارة، بوصفها الموضوع الحقيقي لدراسة الشعر، وسواء أكان تناول الاستعارة في الدرس النقدي/ البلاغي العربي - قديمه وحديثه - وطروحاته الواعية لأنماط الاستعارة، أو في النقد الغربي الذي أضاف لنا الكثير من خلال ترجمات ياكوبسن وريفاثير وجان كوهن وغيرهم لكتب الشعرية التي تناولت الاستعارة بشكل خاص، فإن توظيفها في الشعر

النصوص ، لتثير أسئلة عدة غايتها تحريض ذائقة القارئ والتفاعل معها.

يبدو أن القصيدتين تشتركان في هم واحد عند قراءة عنوانيهما (رغبات الليالي، صخب الليل) ، وعلى الرغم من أهمية التوقف عند هذه الإشارة منذ البداية ، إلا أنني حاولت تجاوز سطوتها لكي لا تجرني إلى تشتت في القراءة ، لاسيما وأنني قد اتخذت من بنية الحضور والغياب عنواناً لهذه القراءة المتواضعة التي ستلحقها قراءات آخر لتشكل في النهاية القراءة الكلية لشعر جوزيه الحلو. ولكن هذه العلامة ستجد نفسها في تحليل القصيدة بوصفها جسداً مفصلاً عن العنوان إذا جاز التعبير . بشكل باذخ ومثير تعري ثنائية (الحضور /

الغياب) في قصائد جوزيه الحلو النثرية افتتان الجسد بالمتخيل الإيروتيكي بوصفه ترويضاً للفراغ واشتغالا مع الحلم (غياباً) ومع اللوعة (حضوراً) ؛ إذ يتفاعل (الغياب) مع توهج الأشواق بسطوة تشغل مساحات واسعة من النصوص، بإيحاء مبني على الموضوعية والتصور أكثر من الوقوع في مطب المعتاد والمألوف، ويتفاعل (الحضور) مع توهج الجسد بكل تفاصيله المترعة بالرغبة والمتعة والشبقية أمام فتنة حواء الساحرة وإغرائها اللذيذ في رسم خرائطها (الأنثوية) ورد الاعتبار لخطاب عشقها ضد هيمنة الآخر (الذكوري) كي تستمر الحرائق بين (حضور الأنثى/ غياب الرجل) و(غياب الأنثى/ حضور الرجل) لتتحرر من غش العالم الجواني والانفتاح على العالم الخارجي صوراً وإيقاعاً ودلالات . لقد استطاعت لغتها أن تتجاوز سكونية الألفاظ وتتوغل في شعرية تتجاذبها المراوغة في الإمتاع والإحساس بالجمال وتصوير العواطف والاستجابة لأدق التفاصيل الشعرية. وبتعبير يبدو أكثر مرونة أن قدرة الألفاظ قد تجاذبت هذه الشعرية في خلق جماليات نسيجها الفني والبحث عن المكونات التي تشحن اللغة وتمنحها الطاقة الضرورية لجعلها معادلاً موضوعياً للأحاسيس والمشاعر التي تجيش في الوجدان.

في قصيدة (سقطت كلماتك رغبات في الليالي) تتوسع دائرة الجراءة ، فتتوغل الشاعرة في فضاء الشهوة المشحون باللهب والسعير المتمثل بأداء الفعل الشعري الذي ينتمي إلى نصف مساحة الاستهلال

والتركييب الصورية التي نجد فيها على الرغم من الوضوح ما يمنحها الانزياح نحو وعيها الشعري ، إذ تتخلق لدينا محمولات مشاكسة تقود إلى فضاء تدليلي يصعب ترسيم حدوده . فعلى سبيل المثال لا الحصر لو أردنا الوقوف عند:

((هذا المساء / الكون حده الجنون / و وحدك تحكم التقنين))

لتجاوز البنية السطحية للكلمة إلى البنية العميقة وفي هذا المستوى من التحليل سنغادر دائرة التمثيل اللغوي القار ونكسر حدودها وننحاز إلى جوهر الشعر في كل تحولاته الدلالية.

إنكتاب الجسد / حرائق النص .

في قصيدتي الشاعرة جوزيه الحلو ((سقطت كلماتك رغبات في الليالي)) (١٠) ((أسرار نساء في صخب الليل)) (١١) أخذت أسئلة النقد تبحث في علاقة الجسد الأنثوي بالكتابة الشعرية، بوصف الجسد، ذلك ((التمثيل الحي للنص، يوظف جسور العبور بين الداخل والخارج كما يتميز بسحر الملاحظة عند المرأة المبدعة التي توظفه كطاقة أكثر دلالة وترميها فحلم المرأة المبدعة مخبوء في جسدها، ومن هنا نلمس موضوعية (الجسد) بدلالاتها المنفتحة على النص)) (١٢).

ف((اللغة تحفر على الجسد، فيصير الجسد لغة في لغة ، ومن هنا تبدو الأبجدية والكتابة ليست سوى تموضع في المكان، فهي وشم في جسد الكون)) (١٣).

هل تورط قصائد جوزيه الحلو النثرية المتلقي وتستفزه للغوص في أعماقها ؟ وهل الجراءة وحدها ضرورية لتكوين صورة شعرية إيروتيكية كما فعلت الشاعرة جوزيه ؟ وهل الفعل الإيروتيكي في النص الأنثوي هو بؤرة استقطاب التلقي والتفاعل معه؟ وهل يمكن أن تثار العاطفة بتوظيف المحفزات الشائكة والعنيفة في الانفعالات الجسدية؟

ليس من المنطق الإجابة التلقائية على مثل هذه الأسئلة من دون سبر أغوار القصائد والتوغل في بواطنها وكشف أسرارها في مقاربة تضيف إلى التذوق الجمالي، آليات اشتغال تتناول تراكيبها اللغوية وصورها الشعرية ومجازاتها. وهذا ما دعاني إلى دخول عالم جوزيه الشعري بمغامرة تذوقية تحاول أن تكتنه الشعرية الكامنة في

((كل قصص الحب عابرة ... محكومة بسرية الأحداث/ وعود ... وعود... وعود...))

إذن الفعل ما زال لم يتحقق بعد وهذه مفارقة ومغالطة منطقية ، ولا نستطيع التأكد من ذلك الفعل إلا في المخيال الشعري الذي يجب عليه المقطع الخامس من القصيدة:

((جنت كالعاصفة ... كالخطيئة ... كالمطر...))
ويستطيع المتلقي أن يبني استعارته التنافرية المفترضة على التضاد الذي أخفته الشاعرة لتكون لغتها فعلاً مصفاة ومرمزة ، فالعاصفة تخلق استعارتها التنافرية في الـ (حركة / سكون) ، والخطيئة في (آدم / حواء) ، والمطر في الـ (بلل / يباس) فتصرخ بعد أن يخبرها: بأن كل ماضيه كان قد قضاه مع النساء:

((أنت أكذوبة للمتعة... / لصلاة بلا شموع حمراء ... / تنقذني من وحدتي مع نفسي))

وهنا تجيب الشاعرة عن كيفية تحقيق الفعل الشعري/ السردى من دون الإمساك مادياً بهذا (الغائب) الذي لا يشكل (حضوراً) إلا في مخيالها الشعري لينقذها من وحدتها ، إذن هي (حاضرة) بوصفها جسداً يتوق إلى الالتحام بجسد آخر ، إلا أنه (غائب) . ولكن لا تبقى الشاعرة تمارس الإيهام في دفعنا نحو منطقة الوهم والمكوث فيها من دون استفزازنا ، لحظتها تعلن عن (حضوره) في غرفتها :

((تننفس فوق جلدي هواءك الأسود... / ترتش حين تلامس الحميم فوق جسدي ... كل موعد لنا معاً...أحمر بلون شفاهي... / قبلاتك وصال على وصال))

وتستمر على تأكيد حضور عشيقها في المقطع السابع والثامن بوساطة (المخددة ، الشراشف ، الأصابع ، الحوض ، السيقان ، الشفاه) ثم تختصرها بالـ (الحواس الخمس) لتعود ثانية في المقطع الأخير إلى إعلان (غيابه) مرة أخرى :

((أنت الحوت والعقرب والأفعى / برجل أتحد بجلده لاهثة قبلاتي / موسيقى من كبريت تلك الأغاني/ تمر ضيفة شرف بكل الأحوال / لعبة الليل سراج امرأة جميلة من دون ثياب))

فنكتشف أن كل ما جرى من أفعال جسدية كان مجرد لعبة ليل أسرجتها الشاعرة على صهوة الشهوة في حالة عري، فتأقت إلى أن تجعل من

بوساطة مفردة لها إحياءاتها المتخيلة في فضاء إبروتيكي أحمر:

((قبلات حمراء.... / لغات حمراء..... / أشواك حمراء.....))

وهنا تهيم بنية اللون الأحمر [٢] بكل علانيتها وتشابكاتها الشائكة بدءاً من المستوى المعجمي للمفردة وتحديد الدلالة في حضورها الطاعني ، وحتى الانتهاء بالطاقات التعبيرية التي ترفض القصد اللوني المجرد وإدراك الدلالة وقاريتها في رسم ذلك الجو باستهلال يوخز القارئ بتكرار المفردة ثلاث مرات ليسهم في إبراز الدلالة وقوتها في الحدث الشعري ، فضلاً عن استفزازه بأسئلة قبلات واللغات والأشواك الحمراء. فإذا كانت (القبلة الحمراء) هي مفتاح الدخول إلى مباح الجسد، فإن (ال لغة الحمراء) ستكون الوسيط الأقوى فيولوج إلى الذات وتظهر الانفعالات والخلجات النفسية ، للوصول إلى الـ (الشوكة الحمراء) وهنا لا يخفى على القارئ دلالة الأشواك الحمراء التي تنغرز في الجسد حين يضطهده حمى العري لكي تظل الحرائق تراوغ الحضور والغياب للإيقاع بهما في فخ التقابلية من جديد:

((تضيق بين حروفي قبل كلماتي / أعلن جسدي جمرًا وروحي عشقا مبعثراً))

وهنا يمثل الجسد تشكيلاً شعرياً يباغت ، ويتحول ، وينشط، من أجل توليد الدلالات، فهو ((بمثابة الحافظن للتحول في الدلالات والرؤيا من المستوى الرمزي التجريدي، إلى المستوى الرمزي في الثقافة الشعبية، تماماً كما لو أن الجسد أصبح ذلك الوسط الشفاف بين قناتي الوعي واللاوعي، وبالتالي تتولد الرؤيا بفعل الصور أو الهيئة المعطاة للجسد، والمعنى المنبعث منه)). وتتوغل جوزيه في المقطع الثالث إلى المواقف التي تعلن اشتعالها بأدنى شرارة وبحسية عالية لينفتح نصها على التشكيل السردى : إذ يتنامى الحدث في علاقات تصاعدية (حب ، قبلة ، فتح أزرار ، عبث بالجسم ، والهو) :

((أحبك ..أقبلك..افتح أزرار قميصك الصفراء / أعبث بجسمك الأسمر، كل ليلة قبل أن تنام / ألهو وألهو وتلهو أنت .. ثم تقفو مع الأحلام))

ولكن كيف يتحقق هذا الفعل الشعري / السردى في بنية الحضور والغياب مادامت كل :

وانفتاحاً على فضاء دلالي عمدت الشاعرة في رسمه بـ(أنسة) الأشياء فأصبح للوردة حضناً تنام فيه النساء بالنسيان ، ولو تأملنا هذه الصورة في سلاستها والتفاتنا الخاطف إلى قدرة التخيل والمحاكاة لاستطعنا أن نلمس حسية التصوير بما يبرر شعريتها وتعدد دلالاتها، واستطعنا لمس بنية الحضور والغياب التي تجلت في (حضور) النوم الذي هو فعل قصدي في الحياة اليومية و(غياب) التذكر الذي يقود إلى النسيان بوصفه فعلاً لا قصدياً . ولكن يمكننا أن نقارب هذين الفعلين من وجهة نظر مغايرة فيتوافقان ضمن منظومة اللا إرادة وإن كلا منهما يهيمن بقوته في الحضور على عالم غاب فيه المعشوق .

وتظل الشاعرة تراوغ في احتمائها بالعلامات كي تعمق دلالات النص وتغنيه ؛ إذ تحاول إحكام آليات اشتغالها في تآثيث النص بالدهشة والإثارة وترميز أنوثتها برمز شفاف للغاية حينما تشير إلى يمامة:

((تستهويك أنت لا غيرك خلف الستائر))

وتوحي هذه الصورة بفعل يؤكد وجود المعلن (الحضور) / وانعدام المخفي (الغياب) بشعور طاغ هو الإحساس بالهروب من لحظة تشتت في شعورها المحسوس ولم تحصل منها إلا على ذاكرة تمثل حدسها عندما يعلن عصيانه أمام الحضور لينتهك عادية تفاصيلها اليومية بحساسية تقترح الاحتجاج والتحريض ، فتغلف جراتها بصورة تبدو اقرب إلى سريلية المشهد لا واقعيته:

((أنت الرجل المضطرب عطره بالنار))

إنها صورة معقدة ، وتخفي إحياءات أكثر تعقيداً ، ولكن عندما نغادر سكونية الألفاظ القاموسية إلى حركيتها وتوهجها، وما تظهريه من أشواق ورغبات في جسد النص ، ندرك حينها كيف يعيش الجسد المولع بمثل هذه التعقيدات. إنه الجسد الأنثوي الذي تقمص كلمات الشاعرة لينهض بشهوة توهما بقبلة في فمها كي يسكت صراخها العنيف :

((فوق الشهوة تنام العذاري بحكم الملذات / توهمني بقبلة وفي فمي ليست صراخي))

إنها تستفز المتلقي وتثيره برصد الإحياءات التي تشع في القصيدة فضاءً مفتوحاً من الدلالات المحتملة وبذلك تفارق لغة القصيدة اللغة النثرية العادية التي توظف لإعطاء معنى واضح ومحدد.

(غيابه) (حضوراً) تظهريه في جسد القصيدة بوعي أثبتت لنا بوساطته كيفية تقبل لذتها بوصفها إزالة لنقص أو انكسار ألغى البعد المكاني العائد إلى المنطقة المحرمة من الجسد المقابل كي تشبع جسدها في إيهام شعري خلاق.

أما قصيدتها ((أسرار نساء في صمت الليل)) فقد استهلتها الشاعرة بمفردتين قاموسيتين (قبلة) و(خدعة) ، وهما مجردتان من فاعليتهما الشعرية فيما لو أخذتا بمعزل عن السياق ، إلا أن القارئ سيظل ومن خلال التشكيل البصري لهذا الاستهلال ووضع النقاط بين المفردتين وبعدهما ، والتواصل الكلامي المخفي في حضرة المسكوت عنه أو المضمهر أو المحذوف ، يعيش لذة المحاورة والمشاكسة وملئ الفراغات اعتماداً على مرجعياته المعرفية وحالاته الشعورية . وعلى هذا الأساس وفي مثل هذه الكتابات المرواغة التي يتجسد فيها التخيل الإيروتيكي بين الافتراض والحقيقة يمكن أن نؤسس تأويلين متضادين في النفي والإثبات في الآن نفسه ، لأن دلالة المحذوف لا يمكن مطابقتها مع مقصدية الشاعرة مطابقة مطلقة فنقول: قبلة (هي) خدعة (لا غيرها) . ونقول: قبلة (ليست) خدعة (أبداً) . وبهذا نكون أمام استعارة تناظرية مخفية ((هي خدعة(وهم) / ليست خدعة(حقيقة)) في هذا التشكيل المفترض تظل الفراغات والفجوات قابلة لتأثيرها بخلاجات أطلقتها الشاعرة محملة بكل ما تجيش من لوعة وأسى ، وعند رصدنا للإحياءات التي تشع بها الفجوات نجد أن الدلالات تتعدد والاحتمالات تزداد إلا أن الإحياء المفترض والأكثر هيمنة في قراءة النص هو جعل القبلة خدعة لا أكثر وبهذا يكون المعشوق غائباً عنها وربما لن تراه أبداً وأن ما تخاطبه الشاعرة هو مجرد وهم أو حلم استطاعت الإمساك به وإحضاره في اشتغال تعبيري (مقيد) ، لا سيما إذا نظرنا إلى التشكيل البصري للنص كما قلنا سابقاً بمفردتين ونقاط عدة في فضائه الرمزي والدلالي ، وبهذا تكون القبلة خدعة حقيقية ، وتعزز الشاعرة يقينها عندما تعمل على تخصيب المشهد بصورة شعرية فائقة الفاعلية :

((ونساء بالنسيان تنام بحضن الورد))

إن هذه الفاعلية تثري تركيز المعنى في الصورة ، كي تقود النص إلى منطقة تزداد شاعرية

الإبلاغ إلى الجحر لتتابع خطابها المحمل بالرموز والإشارات عبر شعرية دالة تؤسس لقراءة تأويلية لا تكتفي بأشياء الحضور ، وإنما تتفاعل مع حالات الغياب، وهي بهذا المعنى تمثل منطقة الالتباس بين الظل والضوء ((حضارة قداسة زرقاء / دموع الشتاء / خمرة أمجاد أسحرتني سكرتها / كي أعلن سخطي / على كل القبور / التي ترفع شاهدة (التواني)) فالعلامات ((حضارة قداسة زرقاء، دموع الشتاء ، خمرة الأمجاد ، إعلان السخط ، شاهدة (التواني)) تحيل إلى واقع بعيد عن الفردية كما رأينا في الجملة الأولى ، وهنا ترتفع العلامة الشعرية إلى مستوى تعبيرى تزدهم فيه الدلالات والتأويلات ، ونكتشف أن صورة العينين التي ذكرتهما ما زالت ملبسة ومشوشة، فهل هما لرجل معين؟ وما علاقة تلك العلامات التي تؤشر إلى بنية ثقافية وتاريخية ؟

ومثلما انطلقت الذات الشاعرة في المقطع الأول من ضمير المتكلم (أنا) ، فإنها تنطلق في المقطع الثاني من الضمير ذاته ((أبحث عن معجزات الألوان / أضحك من خنوع الأشباح / مَنْ يدعي امتلاكها، / مَنْ يُقم بمراسيم الإذعان / فليحقق لي حجة (الإدعاء)) وما تشكل هذه المعجزات إلا ملحق بقداسة الحضارة الشامخة ، العليا (زرقاء) وقد ربطتها بلون سماوي ، وهي مازالت تبحث بسخرية مرة وتهكم لاذع عنها لتضحك وهنا المفارقة الساخرة بنزولها - وهي ما زالت تبحث - من الأعلى إلى الأدنى ، من الشجاعة إلى الجبن ، من الأبطال إلى الأشباح ، لتتحدى بالسخرية ذاتها بأداة الشرط (مَنْ) التي تحتاج إلى فعل الشرط وجوابه، ولأنها واثقة إن هذا زمن الخنوع فهي تراهن على إتيان حجة إدعاء هؤلاء الأشباح الخانعين .

وتستمر الذات الشاعرة في الوصف لتعلن حجم الحزن الذي ينتابها وكأنه يشكل نزيفاً وهي تصف نفسها بـ ((ممسوسة بالأسى / ومقلي طريدة الضنى / مهورة بحرائق اللظى / لعاب يتلمظ الشفة تلو الشفة / وضمير الغائب يفترش الربى / أكفر هذا يا ترى؟؟)) وتبدو الجمل الأربع التي سبقت الجملة الاستفهامية (أكفر هذا يا ترى؟؟) ذات وضوح كاف لبلوغ الدلالة ، ولكن باستفهامها تقودنا إلى أسلوب توكيدي من خلال الاستفهام ليجيب القارئ من دون تردد نعم هو الكفر بعينه . فتبحث الشاعرة عن

فهي بقدر ما تختار العصيان كي تستطيع أن تتجاوز لهيب لوعاتها ومكابداتها، فإنها تهرب من العصيان ذاته لتلفحها جمرة العشق المتوقدة أبداً ، وبذلك تحقق وجودها أمام غياب المعشوق المتمثل في الغواية والتهيه والهيذان بوصفه (حضوراً) طاغياً في عتمة متخمة باللوعة :

((أنت غوايتي ، وعشق يتوه تحت الرمال)) / ((أنت هذياني))

ويأتي المقطع الأخير من القصيدة ليجسد معاناتها وهي تعيش عالمها في خلوة تبثها حسراتها وآهاتها، ومن دون وعي تسترخي يداها على النهدين ، فيعيش الجسد مباحه ويتحول السكون إلى رعشة مجنونة في الأطراف، وبذلك يشكل هذا الفعل الجسدي في الفراش (غياباً) لتعطيه (حضوراً) مفترضاً. إلى حد أنها- أي الشاعرة ذاتها- تتساءل : أنت وهم في فراشي؟؟

هكذا تتكفل الشعرية عند جوزيه الحلو في هذه القصيدة بتقديم نفسها من دون ضجيج ، إذ يتفاعل خطابها الإيروتيكي مع الأشياء مجازياً ويمنح القدرة على الانفتاح في فضاء مطلق يتسع أمام التلقي والتأويل.

التأويل المضاعف

أريد أن أذكر بما قلناه سابقاً وربما بتعبير مغاير، إن النص يتشكل من رموز وإشارات وإيحاءات وإنه حمال أسرار تختفي خلف عتمة الكتابة ، وعلى القارئ أن يمتلك أسرار اللغة بمستوييها الوضعي والانزياحي ليتمكن من إضاءة تلك العتمة وكشف ما خفي فيها وراء تلك الرموز والإشارات. وإذا كان الشعر هو سؤال التأويل وسؤال الوجود، والشاعر يمارس التأويل ، فإن القارئ بالتأكيد سيقراً ما تأوله الشاعر / تأولته الشاعرة بوصفه قارئاً لنصه/ بوصفها قارئة لنصها؛ لينحو منحى التأويل المضاعف (١٥) .

في قصيدة (بغنج يتغزل هذا الصوت) (١٦) للشاعرة رحيمة بلقاس، يتعالق الغنج والغزل في هذا الصوت الشعري ، والشاعرة بهذا الوضوح والبساطة أرادت أن يكون العنوان موضعاً سهلاً للانتقال والعبور إلى المتن ، إلا أن الشاعرة لن تدعنا دون الرموز المكثفة والإحالات التي لا تكتفي بنفسها ، فبعد جملة ((في محراب عينيك العسليتين)) الموجهة إلى (مخاطب) مذكر تنقلنا إلى جملة تتجاوز

خلاص أبدي من هذا الواقع المزري وبإحالة إلى الكلام المقدس (القرآن الكريم) تسعى إلى تعليل الخلاص بوساطة أداة النصب (كي) تصل إلى مبتغاها :

((كي يتبرأ الشيطان / من قميص يوسف / ويكذبُ الإتهام / أدلج طوفان نوح / وأرفض سفينة النجاة / أمتن القتل / أو لا أمتنه سيان)) .

وهنا يعلو صراخ المفارقة ثانية ، فإذا كان يوسف قد انقذه السيارة من الجب ، وانقذ نوح البشرية من الطوفان ، فإنَّ الشاعرة هنا ترفض سفينة النجاة وتمتنن القتل لتخلص البشرية من هؤلاء الخانعين من دون أي رحمة أو هوادة ، وساعتها لا يهمها إن لم تمتنن القتل ، وهنا يتجلى القلق الذاتي المعبر عن الحالة النفسية التي تنتابها جراء الفعل وعدمه وهي في حقيقة نفسها تدرك جيداً أنها ستقدم على الفعل وسيبرهن المقطع الذي يليه على ذلك .

((أحرق فراشات التعب الأصفر / وأطفئ نجمات صراخ مشدوه / اللوحة بيادها ملأى بسنابل الضياء / مؤطرة بعجاف الدياجي / ينتابني هوس العصيان / أسمل بؤبؤ سحر تداعى في النور / وأكسر قفص الأضلاع الموشومة بالمحال / شيدته من شموخ سفر بربري / سقيته سيول طفولة / مغمورة بسنا الصهوات / أثملتني خمرة الرضا / أسيح على ضفاف الرهائن / لن تقهرني / لن يلبسني ثوب الإنثناء))

في هذا المقطع تتمظهر الثنائيات الضدية (التقابل النصي) في (أحرق / أطفئ) (دياجي / نور) (أكسر / أشيد) وكل هذا الغليان في الذات سيقودها إلى أن تسح شيئاً ما على ضفاف رهاناتها ، وتخبرنا الشاعرة عنه وهو الرفض الذي جاء بأسلوب النفي (لن تقهرني ، لن تلبسني ثوب الانثناء) وهذا الكلام كما يبدو موجهاً إلى الخنوع أو الجبن أو الذل الذي تعيشه الأمة التي كانت حضارتها ذات قداسة سماوية .

وإذا كنا قد تحكنا في التشكيل البصري للمقاطع السابقة ، فإننا في هذا المقطع لا نستطيع التحكم ، لأنه مبني أساساً على التشكيل البصري وهو يعكس مدى قسوة وضراوة ما يجري :

((ق

ط

ر
ا
ت....

سود

حمر

خضر

تهطل

ق

ط

ر

ق..

ق

ط

ر

ق..

وأ.....ن.....ا.....ت.....

أ.....ز.....ف.....ر.....ه.....ا.....

أ.....ن.....ة.....أ.....ن.....ة.....

أغدقتني ر.....ص.....ا.....ص.....

وحريق.....

مني..إلي

ذاك الغصن الرطيب

أعلن مراسيم الأوجاع / الرقيق))

إن القطرات الملونة التي ذكرتها الشاعرة هنا تدعونا للدخول في تناس مع بيت صفي الدين الحلي (٦٧٧- ٧٥٠) الشعري الذي يقول فيه ((بيض صنائعنا ، سود وقائعنا / خضر مواضينا ، حمر مواضينا)) . وقد عبر التقطيع الحرفي للكلمة — مع توافق الدلالة العمودية مع نزول القطرات ، والدلالة الأفقية مع نفث الزفير ، وإطلاق الرصاص — عن طاقة الحزن والفقد التي غلفت نفسية الشاعرة.

وتختتم الشاعرة قصيدتها بمقطع طويل نسبياً ، وهي تعي حقيقة أن قيامه العشق ستفضي إلى حال جديدة، يتلاشى فيها القهر، وتصدح فيها الأغنيات والأنغام : ((تجيش الأغنيات / تصدح بشتات الأنغام / أبتاع الترتيق / من عطر الأزهار / بتلات تعبق بالأضواء / أعشق الموت بسرديب النور / من خيوط الشوق المسحور / أشعلها قناديلاً ترتعد من سطوعها / أجساداً ترتوي بخمرة الصمت / عشقا ووهماً / ظمؤنا يتفرق / بغنج يغازل

هذا الصوت)) فترتق جسد العشق الممزق بعطر الأزهار ، والبتلات والضوء وووو لتصل إلى جملتها الأخيرة التي جعلتها عنواناً للقصيد (بغنج يغازل هذا الصوت) .. وتنكشف الدلالة الكلية للنص بوضوح .

السحر الإيروتيكي

وفي ختام المقاربة أقف أمام نص أنثوي مؤث في إيروتيكية ساحرة، يخلو من ضمير الـ(أنا) ذلك الضمير الذي يحاول بلوغ أعلى المستويات في التفعيل والتصوير . وهنا يفرض علينا الاقترب من هذا النص أن نتساءل : كيف استطاعت الشاعرة البتول العلوي في قصيدتها (صحوة) () أن تموضع التمرکز الأنثوي دلاليًا ومكانيًا في قولها الشعري من دون تمظهر ضمير الـ(نا) بتشكيل بصري في النص، أو تمظهر الأفعال التي تدل عليه؟ وبعيداً عن فاعلية العنوان التي تمركزت في مفردة واحدة (صحوة) وما لها من تضاد يمنحها حق التواجد في (سكر) أو (سكرة) ، لا بد أن نتساءل من أي شيء تولدت هذه الـ(صحوة)؟ وحسب ظني المتواضع ، إن مقارنة النص ستجيب عن ذلك . إذ تقدم لنا الشاعرة البتول قصيدتها مكثفة وملغومة وحادة في نقل الخاص إلى المتلقي بوساطة العام ، وذلك بشكل مباغت وجري لتضع سؤال الأنثى بشكل عام أمام التمرکز/ التشظي الذكوري الذي حاولت الشاعرة تصويره في الآن نفسه. تستهل الشاعرة قصيدتها بتوصيف لإسم يشكل هاجساً أنثوياً في صيغة الجمع (آهات محمومة)، وهي بذلك تزج القارئ في استنتاج شعوري مباغت ، يترتب عليه تداع لأفكار وتوليد للدلالات المطلقة وهنا يتقاطع الذاتي بالموضوعي ، وتؤدي المغيلة دورها في التسلل إلى ما وراء الأشياء. هل ستبقى هذه الـ(آهات) في فضاءها المطلق أم أنها ستتعامل مع فضاء نسبي يسعى إلى الاختراق والتجاوز؟ من المؤكد إن الشاعرة ما زالت في الاستهلال، وإنها لم تكمل فكرتها بعد ، لذا علينا الإصغاء إلى ما ستقول:

((توقظ الحلم الغافي بمراثي الذاكرة البكماء/ المتبتل في محراب الشجن)) .

إن البتول في رسمها لهذه الصورة التي تجترحها بتعبير إستعاري طالما عشقته الأنثى (الحلم الغافي) عملت على انفلات الـ(آهات) من سكونيتها لتفعل من حركية النص واثيالات دلالاته في حميمية

تغوي القارئ في تتبعها بشفق وقلق وهي توصله إلى مكان المكوث المرهون بزمان قصير وهو ((مراثي الذاكرة البكماء)) . ولا تكتفي الشاعرة بما تحمل الذاكرة من دلالات ، لاسيما بالنسبة للأنثى التي تعتمد في معظم اشتغالاتها على التذكر والاسترجاعات فتعطي صفة لذلك الحلم ((المتبتل في محراب الشجن بكبرياء روح)) في تجسيم إستعاري جعل للشجن محراباً، لتستمر الشاعرة في إعطاء نعت آخر للروح التي ((داعبتها أزمنة معتقة بعبير الوجدن)) ويظل التعبير الإستعاري متواجداً في كل سطر من القصيدة ، لذا لن نعد إلى تكرار ذكره ثانية أو ثالثة . ولا تتوقف الشاعرة عن ممارسة تورط القارئ في نص متشابك التراكيب، فلا ندري هل تعود الأفعال (يخلخل، يفيض، ينفلت، يمتطي، يهدد، يطعم، يحمل، يزف) إلى الحلم أم إلى كبرياء تلك الروح الموصوفة؟ وسواء أكانت عائدية الأفعال واقعة تحت هيمنة الحلم ، أم كبرياء الروح ، ففي كلا الحالتين تتمظهر أفعال الأنوثة في تفاعلها الإيروتيكي/ الكتابي الذي منح الجسد النصي شعيرية عالية:

((داعبتها أزمنة معتقة بعبير الوجد/ يفيض بكارة الصمت العنيد / ينفلت من كثران الرمال العطشى / المزهري بين أحضان الصبار/ بشموخ غيمة ماطرة / يهدد نرجسية المشاعر / يطعمها رحيق الحنين / متوجة بالاشتواء / مضغخة برذاذ الشوق)).. وعند تفكيك هذه الجمل سيميائياً لن نحتاج إلى جهد ووقت وطاقة تأويلية مضاعفة .

الهوامش

(١) من النص إلى النص المترابط / مفاهيم ، أشكال ، تجليات ، د. سعيد يقطين، مجلة عالم الفكر، العدد ٢ ، المجلد ٣٢، أكتوبر - ديسمبر ٢٠٠٣: ٩٧.

(٢) كتابة الفوضى والفعل المتغير، ضمن كتاب (دراسات في القصة العربية) وقائع مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦: ١٧.

(٣) <https://www.facebook.com/dami.omar>

(٤) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤: ٥٠٨.

(١٢) سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجريبية المعنى، الأخضر بن السايح، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٢: ١١٧.

(١٣) المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، فاطمة وهبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ٢٠٠٥: ١٣.

(١٤) شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، محمد الحرز، مطبعة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٥: ٣٣.

(١٥) ينظر: عتبة التأويل وعظمة التشكيل، الدكتور بسام قطوس، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠١١: ٨.

(١٦) <https://www.facebook.com/rhymt.blqas?ref=ts&fref=ts>

(١٧) <https://www.facebook.com/fref=ts&1004482009=profile.php?id>

(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط ٣، دار العرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦: ١٢٠.

(٦) من أطلال الحببية إلى أطلال القبيلة، دراسة نقدية في شعر لبيد بن أبي ربيعة، د. خالد علي مصطفى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠١١: ١٥٢.

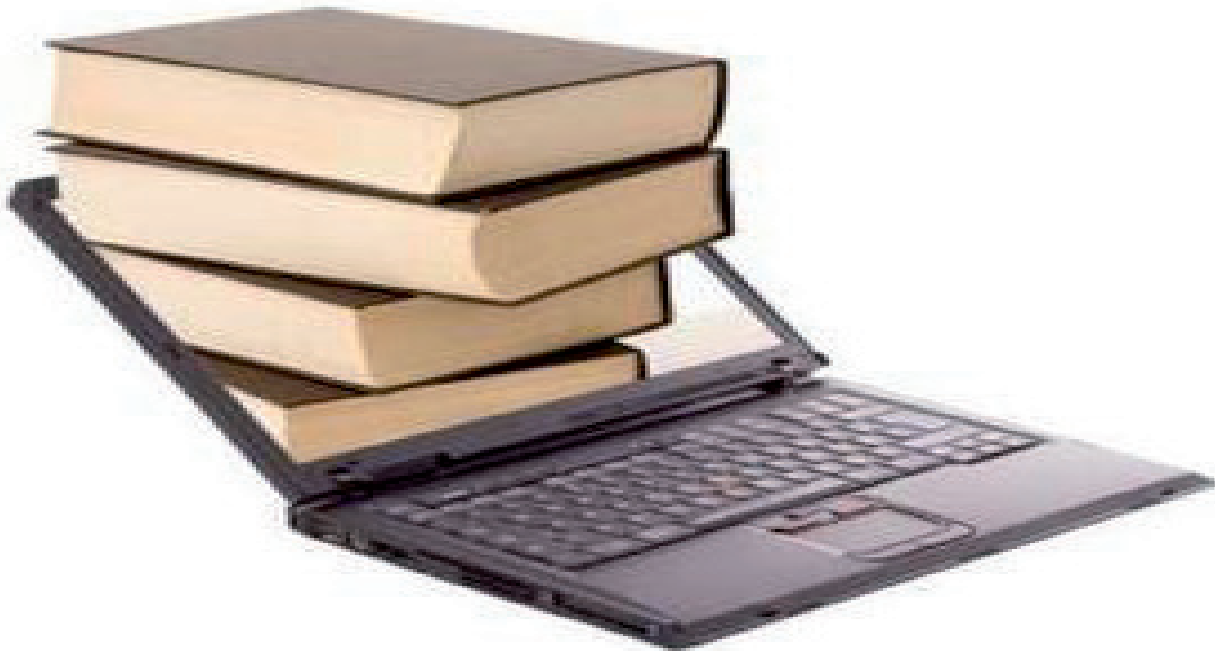
(٧) <https://www.facebook.com/ref=ts&10004333811957=profile.php?id&fref=ts>

(٨) <https://www.facebook.com/ref=ts&10004333811957=profile.php?id&fref=ts>

(٩) <https://www.facebook.com/jouda.belghith?fref=ts>

(١٠) <http://www.alnoor.se/article.34877=asp?id>

(١١) <http://www.alnoor.se/article.36129=asp?id>



آفاق الرواية الجديدة في الجزائر

الدكتورة مديحة عتيق
الجزائر

الملخص:

تحاول هذه المداخلة أن تستشرف مستقبل الرواية الجديدة المكتوبة بالعربية في الجزائر وذلك من خلال قراءة واقعها قراءة موضوعية تستبصر عناصر القوة ونقاط الضعف، من خلال استلهاً معطيات السياق الثقافي الراهن الذي تكتب فيه الرواية الجديدة الجزائرية، ولعل أبسط هذه المعطيات التي تستوجب الوقوف عندها هي الخلفية الثقافية للروائيين الجدد، وطبيعة الموضوعات التي يعالجونها في كتاباتهم، وظروف الإنتاج الأدبي، ودور النشر في تحديد مسار الرواية الجديدة بالإضافة إلى إشكاليات اصطلاحية وفنية تتحكم في سيرورة المنجز الروائي برمته....

الرواية الجديدة: الإرهاصات الأولى:

الرواية الجديدة جنس أدبي حديث النشأة نسبياً، ظهر أعقاب الحرب العالمية الثانية التي زلزلت الكثير من القيم والبداهيات والمعتقدات، السياسية والثقافية والدينية وحتى الأدبية، إذ صار الأدباء ينظرون إلى أدبيات ما قبل الحرب على أنها نتاجات «غير عصرية» لا تستجيب لمواضعات الواقع الراهن، ومن ثمّ راحوا يبحثون عن مضامين جديدة وأشكال مستحدثة تلبي احتياجاتهم المستجدة التي صنعتها خرابات الحرب المدمرة، وقد وجدوا ضالّتهم في ما صار يعرف بـ«الرواية الجديدة» أو ما يسميها إدوارد الخراط «الحساسية الجديدة»، ولعل أهمّ تقنياتها «كسر الترتيب السردى الإطرادي، فكّ العقدة التقليدية، الغوص إلى الدّاخل لا التعلّق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكم الأفعال: الماضي، والمضارع، والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللغة المكسّسة، ورميها - نهائياً- خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع» لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مسألة إن لم تكن مدمرة الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة «الأنا» لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولاً إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة (...) وليست هذه التقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد «الإحالة على الواقع» بل هي رؤية، وموقف...» (١)

لم تكن هذه الرؤية موقفاً نظرياً تلوكه أسنة النقد وأقلام المنظرين فحسب، بل ترجم نصياً في كتابات الروائيين الفرنسيين على وجه التحديد، وعلى رأسهم آلان روب غرييه (Alain Robbe Grillet) الذي كتب أول رواية «جديدة» عنوانها «المحامي» عام ١٩٥٣ (نشرتها دار مينو (Editions de Minuit))، وأتبعها بسلسلة من الروايات أشهرها: المتلصص، الغيرة، في المتاهة، مقتل الملك، مشروع من أجل ثورة نيويورك، والتف بهذا الروائي لفيف من الروائيين الفرنسيين التجديدين أهمهم كلود سيمون، وناتالي

ساروت (Nathalie Sarraute)، وميشيل بيتورو جورج بيرك (Georges Perec).

لم تنتج كتابات هؤلاء إلى صياغة «نمط» محدّد للكتابة الروائية الجديدة على أساس أنّ تجاربهم مناهضة للسنن والقوانين والأطر التنظيرية، وكان القاسم المشترك بين هؤلاء هو تجاوز أبجديات الرواية «التقليدية»، وخاصة «الشخصية» و«الحديث»، ولا أدل على ذلك من رواية «الاشياء» (Les Choses) لجورج بيرك حيث تضجّ الاشياء اليومية المستهلكة هي «البطل» الحقيقي» في نصّه الروائي. ويلخص الناقد جين ريكاردو توجّه الروائيين الجدد في عبارة واحدة هي «لم تعد الرواية هي كتابة المغامرة، بل هي مغامرة الكتابة». وأعدت ناتالي ساروت صوغ هذه القناعة في كتابها «عصر الشك» حين عرّفت الرواية بأنّها «عملية بحث متواصل ينحى إلى كشف واقع غامض، وأنّ كمالها أو اكتمالها يتوقفان على بحثها المستمر، إنها مغامرة ومجازفة» (٢)

تتكرر هذه القناعات في كتاب آلان روب غرييه التأسيسي «نحو رواية جديدة حين يعلن أنّ «في الرواية الحديثة التي وصلت أخيراً إلى نضجها تصبح المقولات الأدبية مثل الشخصية، التقابل بين الشكل والمضمون مجرد مفاهيم تجاوزها الزمن» (٣).

الرواية الجديدة في الجزائر:

كانت رواية «نجمة» لكاتب ياسين عملاً متميّزاً بكل المقاييس، لذا يمكن أن نقول بأنّ الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية هي التي فتحت المجال للرواية الجديدة بالجزائر، لكن «نجمة» ظلت تجربة استثنائية إلى غاية أواخر الثمانينات و أوائل التسعينيات حيث بدأت

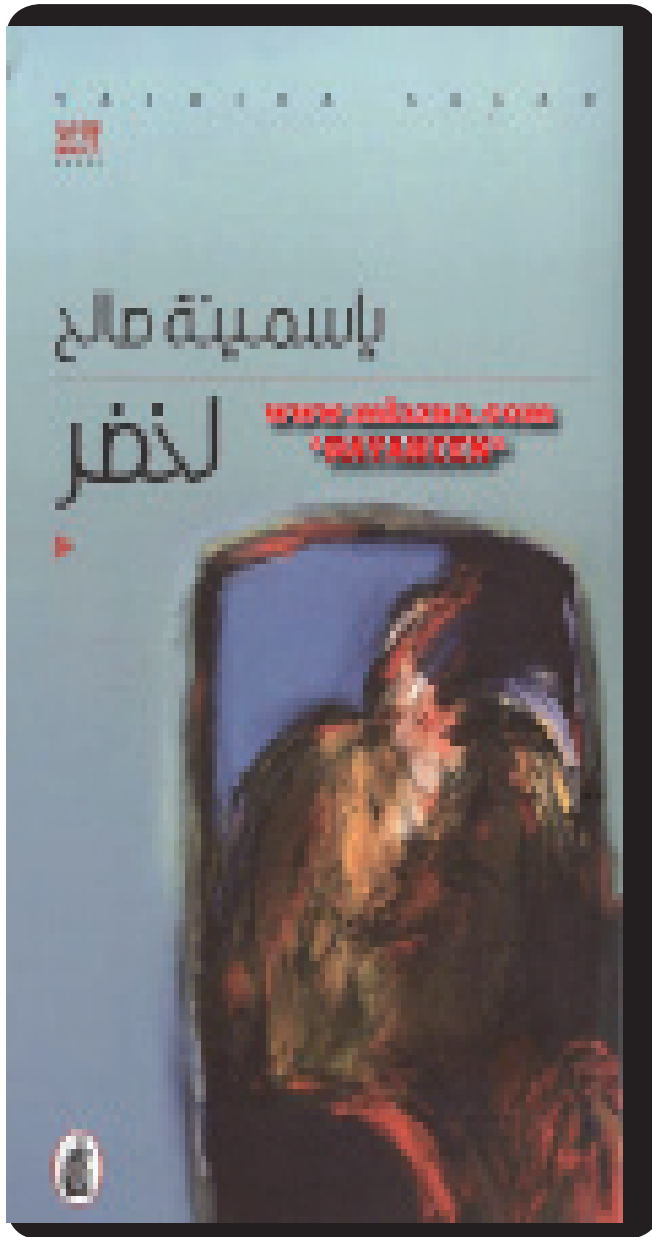
مستقبلا يندرج ضمن الرواية الجزائرية الجديدة؟ إن ما يزيد الأمور تعقيداً هو ضبابية المصطلح ، وعدم امتلاك مقاييس موضوعية -حتى لا نقول ثابتة -لتمييز بين ما يمكن أن يدرج ضمن الرواية الجزائرية الجديدة وما يمكن اعتباره غير ذلك. على الرغم من غياب هذه المقاييس ، يجتهد بعض النقاد الجزائريين في رسم الملامح الموضوعية والفنية التي تتسم بها النصوص الروائية الجديدة ، ومن هؤلاء الناقد عمار طوبال الذي لاحظ أنّ هذه النصوص تحمل في مضمونها أطروحات جديدة تعيد النظر في القضايا الفكرية والإيديولوجية التي سادت ، وتكرّست في الساحة الثقافية، وعملت

تجربة الرواية الجديدة باللغة العربية وكانت الريادة للظاهر وطار (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) وأحلام مستغامي وواسيني الأعرج وغيرهم، وتزامن تبني هذا الجنس الوافد من الضفة الأخرى للبحر الأبيض مع أحداث أكتوبر وبداية العشرية السوداء ، وتراكم كمّ لا بأس به من النصوص الروائية الجديدة، يجعلنا نتساءل عن مستقبل الرواية الجديدة في الجزائر ، ويمكن أن نعيد الإشكالية بأسئلة مباشرة على غرار: ما هي آفاق الرواية الجزائرية الجديدة؟ ما هي العوامل الأدبية وغير الأدبية التي تتحكم في مصيرها؟ ما هي التحديات الموضوعاتية والفنية التي تواجه روائينا الجدد؟

روائونا الجدد؟
أزمة المصطلح:

في حوار أجرته جريدة «العرب» مع الكاتب سمير قسيبي ، سئل هذا الروائي عن مستقبل الرواية الجديدة في الجزائر، فأجاب: « قرأت أعمالاً جيدة، وأخرى أقل جودة ، ولكنني أعتقد أنه من الاستعباط استقرار مستقبل طفل ولد للتوّ ، فالرواية التي اصطلاحنا تسميتها بـ« الرواية الجديدة» لم تخرج من قمقم سنوات الموت التي عرفتها الجزائر باستثناء بعض الأعمال القليلة جداً ما يزال الموت، أقصد سنوات الإرهاب أكثر ما يستهوي روائيينا، لهذا أعتقد أنّ الرواية الجزائرية الجديدة مجرد جنين ولد للتوّ (٤)

تتضمن هذه الإجابة مجموعة من النقاط أولها من الصعوبة بمكان التنبؤ بمستقبل جنس روائي حديث النشأة ، لا يكاد عمره يتجاوز العقدين ، إذ دأب النقاد على إدراج كل كتابات مرحلة ما بعد ١٩٨٨ ضمن مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة، وهذا ما يطرح نقطة إشكالية ثانية تعوقنا على استبصار آفاق الرواية الجزائرية الجديدة، ونعني مصطلح « الرواية الجديدة» في حد ذاته ، إذ ما يزال يطرح أكثر من سؤال ، وينتظر أكثر من إجابة حول ماهيته وحدوده سواء في المشهد الروائي والنقدي الجزائري أو حتى العربي ، فالنقاد يتساءلون : هل مصطلح (الجديدة) حكم قيمي أو زمني؟ هل من المعقول أن نطلق مصطلح (الرواية الجديدة) على كل ما سيكتب في العقود الخمس أو العشر القادمة ، بعبارة أخرى ، هل كل ما يكتب الآن وما سيكتب



على وعي نقدي ورؤية واضحة ، و لا أدل على ذلك من رواياتهم تتقاسم جملة من المزايا المشتركة كالتلاعب بالآزمنة ، وكسر خط السرد ، وإلغاء الحدث الرئيسي ، وتعدد الشخصيات ، واللامعقولية ، والإكثار من العبثية ، والميل إلى الرؤية التراجيدية ، والاتكاء على النهايات المفتوحة .

ويعتبر هؤلاء الروائيون انتقاد الروائيين القدامى لهم مظهرًا من مظاهر المعركة الأزلية بين القديم والجديد ، تقول الروائية الجزائرية جميلة طلباوي في هذا الصدد: « كل جديد يثير جدلا وتباينًا في الآراء إن لم أقل كثيرًا ما يُرفض الجديد خوفًا من ضياع ما هو موجود و متوارث (..) أبدى بعض النقاد تحفظًا حول شكل الرواية الجديدة في الجزائر ، وذهب البعض لاعتبارهم لونا من السيرة الذاتية ، والبعض الآخر اعتبرها إضافة نوعية للرواية العربية ، وعلى سبيل المثال لا الحصر ، أقف على ما كتبه الأديب حسين العرباوي في جريدة الصباح التونسية «ياسمينه صالح اسم يبدأ من الآن : ولا ينتهي لأنه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئًا وثائرًا ، إنها الدم الجزائري الذي لا يخشى الماضي والتاريخ معًا ، وهي ببساطة بحر من الصمت» (٨) .

هشاشة التكوين:

لعل النتيجة المبدئية التي وصلنا إليها ونحن نستبصر آفاق الرواية الجديدة في الجزائر أن إشكالية المصطلح ليس حكرًا على المشهد الروائي الجزائري فحسب ، بل هي قضية عربية - إن صح التعبير- إذ ما يزال الكثير من النقاد داخل الجزائر وخارجها يتساءل ما الذي يمكن إدراجه الآن مستقبلًا ضمن الرواية الجديدة ، ولعل ما يزيد الأمر صعوبة بالنسبة للروائيين الجدد هو ما تقتضيه كتابة الرواية الجديدة - حسب التقاليد الغربية على الأقل- من إلمام بالتراث الغربي والقومي في آن واحد ، ودراسة بتقنيات السرد التقليدي والحداثي على حد سواء ، بعبارة أخرى كي تكون روايتًا جديدًا عليك أن تقرأ «قلب الظلام» لجوزيف كونراد، وصورة الفنان في شبابه» لجيمس جويس ، و«الصخب والعنف» لوليام فولكنر، و«الأمواج» لفرجينيا وولف ، و«المسخ» لكافكا ، ورواية «التعديل» ، و«درجات» و«في معبر ميلانو»

على إعطاء قراءات مغايرة للتاريخ (نزع القداسة عن ثورة التحرير...) كما أنها تتميز بتكسير زمن الحكيم، والتشظي على مستوى الذاكرة ، والذات الكاتبة ، كما تتميز هذه الكتابة الجديدة التي ينتجها الروائيون الشباب باعتمادها بفئة المثقفين ، هذه الفئة التي شكلت فداء الصراع الدائر بين الدولة والجماعات الإسلامية المسلحة» (٥)

ولا تبعد هذه الرؤى النقدية التي أوردها عمار طوبال عما ذكره الناقد عبد الملك بن أشهو حول آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة التي «لم تتوجه مضامينها بالنقد اللاذع ، والتعرية الفاضحة لكل مظاهر التفسخ والترهل المجتمعيين فحسب ، بل خاضت معركة لا تقل ضراوة على صعيد ما ترسب من ثقافة أدبية بالية وذوق مجوج ، وأساليب صدئة من جراء التكرار والاجترار، إذ لم تكن أسئلة الكتابة الأدبية والتلقي على حد سواء» (٦) .

وعلى الرغم من هذه المحاولات التأسيسية النقدية فإن إشكالية المصطلح ما تزال مطروحة في معظم المحافل الأدبية ، وإن اتخذت شكل صراع بين الروائيين القدامى وروائيي الجيل الجديد ، ولا أدل على ذلك من أن الرواية الجديدة كثيرًا ما يطلق عليها «رواية الجيل الجديد» ، فيبدو أن تعبير «الرواية الجديدة» يستفز الروائيين القدامى ، فالرواية العربية- بحسب تعبير نبيل سليمان- تنتج أكوامًا من الزبالة منذ عشر سنوات ، وتعاني من آفة الاستسهال والجهالة ، ويبدو أن هذا الصراع انتقل إلى رحاب الملتقيات كما حدث في ملتقى «الرواية الآن» الذي انعقد بالقاهرة بدءًا من تاريخ ١٧ فيفري ٢٠٠٨ حيث نبّه الناقد السوري خالد خليفة إلى أن «الكتابة الجديدة التي بدأت في التسعينات كانت بلا هوية ، يمكن اعتبارها مجرد رد فعل على تجاهل الجيل الأكبر لكتابات الشباب ، فظهرت مليئة بالطيش والانفعال ، وفتحت للجيل التالي باب السخرية من هذا الجيل، الجيل الذي نتحدث عن كتاباته الجديدة التي كسبت معركة القراء ودور النشر» (٧)

في المقابل يدافع الروائيون الجدد - بما في ذلك الجزائريين- عن كتاباتهم وانتمائهم الأجناسي بادعائهم أن كتاباتهم المتمردة مؤسسة

قراءاته لروايات عمار لخص ،وعبد الوهاب بن منصوري ، وبشير مفتي، وفضيلة الفاروق، وحميده عبد القادر، والخير شوار، وجلالي عمراني، وعبد العزيز غرمول، وياسمينه صالح، وغيرهم من الروائيين الجدد الذين كتبوا أعمالاً متميزة ومقبولة إلى حد كبير.

وعدا أزمة المصطلح التي تورد الروائي الجزائري- وحتى العربي- ومسألة التكوين المعرفي ، فهناك تحديات أخرى تواجه روائي الجيل الجديد في الجزائر ومنها طبيعة الموضوعات التي يعالجونها وسيعالجونها في المستقبل وعلى رأسها موضوع «الإرهاب».

انشغالات مجتمعية متضاربة:

تحاول الرواية الجديدة أن تعبر عن تحولات المجتمع الجزائري لما بعد مرحلة أكتوبر ١٩٨٨، فعدا أنها خرجت من قوقعة الخطاب الإيديولوجي الاشتراكي، فإنها تسعى جاهدة إلى أن تعبر عن مرحلة ما يسمى «العشرية السوداء» التي اتسمت بالعددية الحزبية، وظهور الصحافة المستقلة، وهجرة المثقفين، وأسالت تيمة «الإرهاب» مداد الروائيين بشكل كبير، وكلما ابتعدت تلك الفترة السوداء زمنياً استبصرها الروائيون الجدد بوعي أكبر، وعبروا عنها بحرية أوسع، ففي مرحلة المد الأصولي عبرت الرواية الجديدة عن هذا الواقع بتوجس وحذر شديدين، لكن بعد أن تراجع هذا المد بنسبة معتبرة يتوقع أن يتعاطى روائيونا تلك المرحلة برؤية أوضح خاصة أن الجيل الجديد «لم يقع في فخ الوقوف مع فريق ضد الآخر ، أي الدفاع عن طروحات السلطة ضد الخصوم الإسلاميين ، ولم يتبن هذا الجيل الإيديولوجيا الاستثنائية التي اشتهرت في فترة ما ، وكان نقده للسلطة كبيراً ، ولا يبرئها مما حدث، ووصل حتى إلى طرح سؤال ممنوع روجت له بعض الأوساط الإعلامية الأجنبية، وهو سؤال: من يقتل من؟» (١١)

يمتد هذا الوعي المتزايد بجذوره الأولى إلى بعض الأعمال التي تناولت هذا الموضوع الشائك بوعي وشجاعة متميزين، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر رواية «وطن من زجاج» لياسمينه صالح حيث شجبت موقف السلطة السلبى

لميشيل بوتور، و«نائب القنصل» لمرغريت دورا، و«الأجسام الناقلة» و«درس الأشياء» لكلود سيمون، و«البحث عن الزمن المفقود» لمرسيل بروس، بالإضافة إلى التراث العربي ، والتجارب الروائية الحداثية كأعمال جمال الغيطاني، وحليم بركات وصنع الله إبراهيم، فلا بد من استيعاب هذه الأعمال وتمثلها شعوراً ولا شعورياً في الكتابات الروائية لهذا الجيل الشاب.

ولكن ما يلاحظ للأسف هو بُعد الروائيين الجزائريين الجدد عن هذه التجارب العربية العالمية ، إذ كان حماسهم يفوق وعيهم ، ورغبتهم في التجديد أكثر نضجهم الإبداعي والمعرفي ، وهذا ما حدا بالروائي الجزائري بشير مفتي إلى القول: «هناك من يجتهد ويحاول تقديم نص جيد، ويسعى لأن تكون له بصمته الخاصة، وهناك من يكرر غيره، ويستنسخ تجارب من هنا وهناك ، والبعض يستعير من الرواية الأجنبية يسقطها بدون وعي بالعملية الإبداعية ، ولا أخفي عليكم أن الجيد قليل ونادر، وربما هناك نقص في تكوين الكتاب أنفسهم، وأغلبهم لا يقرؤون تجارب العالم العربي والغربي ، والسياق الاجتماعي والثقافي لا يسمح بتطوير الأدوات ، وتأسيس المرجعيات، وتحقيق النقل المرجوة» (٩)

وتجعلنا هذه الوضعية المؤسفة نتساءل على أي مدى يمكن أن تصمد هذه التجارب الفتية أمام الزمن؟ وإن كنا نسمع في بعض الأحيان أصواتاً متفائلة تستبشر خيراً براهن الرواية الجديدة في الجزائر ومستقبلها كما يرد في قول الناقد الجزائري قولي بن ساعد «إن الرواية الجزائرية في راهنتها الجمالية والموضوعاتية على السواء قد بدأت فعلاً تسعى إلى الانفلات من قبضة مختلف أشكال التنميط المعتادة بهدم الحدود الفاصلة بين مختلف الأجناس الأدبية (...) إن الرواية عند الجيل الجديد تخلصت كلياً من الموتيفات والتنميطات الجاهزة بعد أفول ما كان يعرف بالثورات المزعومة أما على الصعيد الجمالي فالأمر لا زال يحتاج إلى جهود إضافية لتأسيس جماليات جديدة تأخذ في الحسبان التراثيات السردية واختراقاتها الشكلية للمجموعة البشرية ككل» (١٠).

يستمد الناقد قولي بن ساعد تفاؤله من

حدث، وما تزال هذه المرحلة فترة مؤلمة تمدّ بظلالها القاسية مع اقتراب أيّ حدث سياسي متميز عبر عمليات اغتيال منفردة.

لكن لاحظ النقاد الجزائريون وحتى الروائيون أنّ قيمة الإرهاب استسهلت كثيراً في الروايات الصادرة في السنوات الصادرة الأخيرة حيث لم تستطع هذه الأعمال أن تتخلص من أبجديات لغة الصحافة مما جعل بعضها أقرب إلى التقارير الصحفية منها إلى الأعمال الروائية، ومردّ ذلك في رأيي هو طبيعة الموضوع في حد ذاته، إذ ينحى منحى سياسياً أمنياً، لذا لا عجب أن يكون مادة دسمة للصحف اليومية والمجلات التي كانت المصدر الأساس للروائيين الجزائريين في استقاء مادتهم الخام فضلاً على أن بعض الروائيين كانوا في بداية مشوارهم العلمي والمهني صحفيين قبل أن يكونوا روائيين، ونذكر منهم حميد عبد القادر، بشير مفتي، وياسمينه صالح، وكمال بركاني، وغيرهم لذا لا عجب أن تتسلل لغة الصحافة إلى لغتهم الروائية.

وهناك عامل ثالث لا يقل أهمية عن العاملين السابقين، وهو عجز بعض الروائيين عن الإحاطة بتقاليد الرواية الجديدة ونظرياتها، وإن انتسب زمنيًا وموضوعيًا لها، وهذا ما جعل الروائي الجزائري أمين الزاوي يطلق على بعض الأعمال الروائية «الجديدة» بأنها روايات «مستعجلة»، إذ لم تتأمل الحدث روائياً وفنياً، كما أنها انزلت لمستويات تتجاوز منطلقاتها النظرية، وقدراتها الفكرية، فإذا كانت «التسجيلية» -مثلاً- واقتباس كليشيات من الصحافة اليومية هي بعض تقنيات الرواية الجديدة فإنّ بعض روائيينا الجدد انحرفوا عن التسجيلية التي تهدف إلى فتح الرواية على التاريخ اليومي ليتورطوا في التسجيلية التي تنم عن ضعف القدرات الجمالية، وطبعاً لا يعمم هذا الرأي على جميع الروايات الجديدة، ولا يعني أيضاً أن يعطي انطباعاً بأنّ آفاق الرواية الجديدة في الجزائر قاتمة أو داكنة، وهناك سببان للتفاوت أولهما:

- إنّ هناك روايات جديدة وجيدة أو لنقل «سرود انتقل كتابها من الصناعة الظرفية لمتخيل إلى سؤال الأشياء والمخيل واللغة بإعطاء الرواية بعداً آخر تكتسي فيه الجوارية أهمية قصوى خلافاً لسرود أخرى انزوى كتابها داخل ذواتهم لكتابة

تجاه الضحايا المدنيين الأبرياء حين خذلتهم، وتركتهم فريسة سهلة للإرهابيين، كما فضحت الكاتبة فضيلة الفاروق في روايتها «تاء الخجل» نظرة المجتمع الجزائري القاسية تجاه المرأة ضحية الإرهاب حين رفض إعادة تواصلها به رغم أنّه يدرك جيّداً أنّه لا حيلة لها فيما أصابها على يد الإرهابيين.

ينتظر أن تواصل الرواية الجزائرية الجديدة تعاطيها لهذه المرحلة الشائكة التي كانت أحد الأسباب الرئيسة في ظهور هذا الجنس الروائي المستحدث إلى درجة أنّه يسمّى أحياناً بأدب الأزمة الذي يضمّ بين دفتيه روايات جديدة متميزة نذكر



على سبيل المثال لا الحصر «الورم» لمحمد ساري، «الشمعة والدهاليز» لطاهر وطار، «فتاوى زمن الموت» لإبراهيم سعدي، الحواجز المزيفة» لعيسى شريط، فهذه الروايات وإن انصرفت إلى لملمة شتات الواقع الخارجي وصهره في بوتقة الفنّ الروائي فإنّها أيضاً أثبتت أنّ تقنيات القصّ الحديث لا تتعارض أساساً مع وجود البحث الروائي الدالّ، ووضوح المضمون خاصة إذا كان التطور الأدبي مرتبطاً بالتطور الاجتماعي «(١٢)» ما تزال هذه المرحلة السوداء موضوعاً شائكاً يطرح أكثر من سؤال عمّا حدث، ولماذا حدث وكيف

الفلسطيني من خلال شخصية «زياد» الذي أبدعت الكاتبة في رسم ملامحه بعيداً عن صورة البطل الفلسطيني النمطية.

كما جعل الطاهر وطار بطل روايته «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء» يسافر خارج الجزائر ليذهب إلى باكستان والشيخان ، فيحارب مع هؤلاء وأولئك ، يؤكد وطار على أن العالم قرية كونية مما يجعل الانعزال شبه مستحيل ، والقوقعة على الهموم الداخلية ضرباً من الخيال ، يقول : « البشرية في هذا الوقت تتفرّج على بعضها البعض ، أحياناً تسمع في موجز الأنباء أن قطاراً صدم بقرة في الهند ، تصوّر الاهتمام الذي قد يتجاوز الملياري نسمة ، هذه هي وحدة الكون (...) أحداث الرواية (يقصد «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء») تصف واقعاً افتراضياً ، والسواد هو الغموض الذي يسود العالم في العلاقات الدولية ، وفي العلاقات العربية ، فالرواية تفترض ماذا لو يذهب البترول؟» (١٤).

في هذا التوجّه الانفتاحي نحو قضايا العالم ، يمكن أن تدرج رواية «شارع إبليس» لأمين الزاوي حيث تعالج جملة من القضايا الجديدة مثل : خيانة الثورة ، والأصدقاء والمبادئ بالإضافة إلى علاقة المشرق بالمغرب العربي ، فبعد أن كانت العلاقة متميزة في الماشي أيام نفي الأمير عبد القادر ، ورحلة العلماء المغاربة أمثال أبو محرز الوهراني إلى المشرق ، تحولت العلاقة الآن إلى بزنة جسدية ، فالمغرب يصدر بنات الهوى ، والمشرق يصدر ثقافة استهلاكية تتمثل في المسلسلات ، والأغاني ، والفيديو كليب الهابطة ، وحتى يخفف أمين الزاوي من حدة هذا الموضوع المأساوي فإنه يشير إلى تواجد الجزائريين في فضاء الثورة الفلسطينية ، واستأنس في ذلك بشخصية المسرحي الجزائري الكبير محمد بودية الذي كان عضواً نشيطاً في المقاومة الفلسطينية ، وانتهى به الأمر إلى أن اغتاله الموساد الإسرائيلي في باريس.

كما تطرح هذه الرواية موضوع المتاجرة بالأعضاء البشرية التي تؤخذ من أطفال الشوارع في الصومال ، واليمن ، ومصر ، والمغرب لتباع في شركات دولية كبرى.

تجدر الإشارة إلى أن هذا التوجه الانفتاحي على قضايا العالم يكاد يكون حكراً على الروائيين

نصوص تقول الهذيان والانزواء» (١٣) ولا أدل على ذلك من رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» إبراهيم سعدي التي نجحت في تناول موضوع الإرهاب بوعي شديد بعيداً عن تناول الصحفي الذي يهول الأحداث ، ويدغدغ مشاعر الخوف والشفقة في نفوس القراء.

- والسبب الثاني الذي يجعلنا نتفاعل بمستقبل الرواية الجديدة في الجزائر هو سعي بعض الروائيين الجادين إلى البحث عن موضوعات جديدة :

الانفتاح على قضايا العالم:

تسعى الرواية الجزائرية الجديدة إلى أن تتجاوز بعدها المحلي عبر الاشتغال على الهم العربي والعالمي ، فلم تعد تكتف بمعاينة الراحل الوطني فحسب بل صارت تسعى إلى أن تتعاطى القضايا العربية والعالمية ، وخاصة قضية فلسطين ، والعراق ، وأفغانستان ، وعلاقة المشرق بالمغرب العربي ، وقضية المتاجرة بالأعضاء البشرية ، وهناك عوامل كثيرة ساهمت في أن تجعل هذه القضايا هاجساً يؤرق الروائي اليوم وغداً ، ومن ذلك :

- أهمية هذه القضايا على الصعيد السياسي والأمني والاقتصادي على المستوى العربي والعالمي ، وخاصة أن أمريكا - القوة الأولى في العالم - طرف دائم ومركزي في هذه القضايا بشكل مباشر أو غير مباشر.

- دور وسائل العالم في نقل آخر الأحداث بالصوت والصورة ، مما جعل هذه القضايا حديث الخاص العام ، لذا لا عجب أن ينتبه إليها الروائي الجزائري ، لأنها - على الأقل - قضايا العصر من جهة ، وذات تأثيرية حينية على الجزائر من جهة ثانية ، فكما يحاول الروائي الجزائري أن يصدر همّه المحلي إلى قراء خارج وطنه فإنه يسعى في الوقت ذاته إلى أن ينصت إلى آلام غيره ، ويتفهمها ، ويتعاطاها فنياً/روائياً.

- كما أن هاجس «العالمية» الذي تسعى الرواية الجديدة إليه - وإن لم تعلن عن ذلك صراحة - يجعلها شديدة الحساسية لكل ما يدور حولها في العالم من أحداث سياسية ، وعسكرية ، وحتى وبائية أو كارثية ، ولعل رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي أول محاولة جريئة لتعاطي الهم

بالمجتمع الجزائري، كما تسعى لأن تكسر الكثير من الطابوهات التي يتورع بعض الروائيين من تسليط الضوء عليها، فهذه «الرواية تعتمد من حيث مدلولها الاستفزاز النفسي، و تحيل القارئ لملء الثغور والتوترات فيمشي على خطرها حافياً ينتظر التشظي من خلال الدلالات والإضافات التي لم تبج بها الكاتبة ، ولم تسقها في روايتها (...)» أما عن مفهوم لـ «العيب» وتفسيرها لهذا الخلل الاجتماعي - فإنها لا ترمي من خلاله للعيب المقصود السوقي ، بل كلمة العيب في مفهومها تتضمن كل الأشياء المهيينة كالظلم، والحقرة، والانهازم، والعجز» (١٥).

أمام هذا الموقف المتمسك للرواية الجزائرية النسوية يلاحظ عليها النقد بعض المآخذ التي تهدد مستقبلها لاحقاً، وأبرز هذه المآخذ تماذيتها المغامر في بعض المواضيع الحرجة، وخاصة الجنس والشذوذ، إذ تقدم بعض الروائيات على معالجة هذه المواضيع الحساسة - في العرف الجزائري على الأقل- بجرأة مبالغ فيها مما أثار حفيظة بعض النقاد وحتى بعض الروائيات خاصة حين تعمم الملاحظات النقدية والأحكام، «فيطلق على كل الكتابة النسوية الجزائرية بأنها «أدب السرير» أو «أدب الفراش» .

تحاول بعض الروائيات تبرير ذلك بأن على الأديب أن يكسر كل الطابوهات، وأن الإبداع تجاوز أو لا يكون، ولكن لغة نصوصهن الاستفزازية، ووصفهن المبتذل -في أحيان كثيرة- قد تسبب إلى مقروئيهن لاحقاً، وإن حققن أرباحاً تجارية فائقة في الوقت الراهن ، ولأن نظرة القارئ العربي -والجزائري بصفة خاصة- إلى الكاتبة على أنها امرأة قبل كل شيء تجعله ينتظر منها أن تحيط سواة رواياتهن بأوراق تين أكثر كثافة و أشد سترًا ، فطالما غطى جمال الشكل قبح المضمون ، ولا يفرّنها ما تسيله كتاباتها من مداد الصحف، والمجلات التي تمثل مؤشراً خاصاً يحدّد مستقبل الرواية الجزائرية الجديدة ، كما سنوضح بعد قليل:

النقد الصحفي والأكاديمي:

بقدر ما عانت الرواية الجديدة من تهيمش إعلامي وتجاهل نقدي في فترة الثمانينات وبداية التسعينات ، فإنها تحظى الآن باهتمام نقدي متزايد وعناية مستمرة في صفحات المجلات وأبحاث الجامعيين ، وإن كان النقد الصحفي سلاحاً ذا حدين

المخضرمين - إن صحّ التعبير- كأحلام مستغانمي، والطاهر وطار، وواسيني الأعرج، أما الروائيون الشباب الذين يفترض أنهم يمثلون الجيل الجديد فما يزالون يستمدّون مدادهم من دماء الإرهاب وجثث الضحايا، سواء تعلق الأمر بالروائيين الرجال أو الروائيات (النساء) اللاتي يزداد عددهنّ يوماً بعد آخر ممّا شكّل ملمحاً أساسياً يرسم واقع الرواية الجزائرية الجديدة آنياً ومستقبلياً.

تعدد الأصوات النسوية:

كان القارئ المشرقي إلى حد قريب يختزل الكتابة الجزائرية النسوية في قلم واحد هو أحلام مستغانمي التي فرضت بثلاثيتها الشهيرة «ذاكرة الجسد» و«عابر سرير» و« فوضى الحواس» لكن- الآن- تعددت الأسماء النسوية، وتبدو مرشحة للزيادة، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر ياسمينه صالح، و رشيد خوازم، و عبير شهرزاد ، زهرة ديك، و فضيلة الفاروق و غيرهن من الروائيات اللاتي حققن شهرة معتبرة.

تحظى هؤلاء الروائيات باهتمام محلي و عربي على حد سواء، فقد نشرت زهرة ديك « قليل من العيب يكفي» في دار النشر بغدادى بالجزائر في حين نشرت سترة حيدر روايتها «شقة الفرس» في الدار العربية للعلوم (لبنان)، ونشرت جميلة طلباوي «أوجاع الذاكرة» في اتحاد الكتاب العرب (سوريا).

يوحي المشهد النسوي في الرواية الجزائرية باتساع متواتر، ولعل مرد ذلك - في رأيي- ما تعرفه المرأة الجزائرية من تحرر متزايد في مجال العمل و الدراسة، أو الإنجاز و استقلالية الذات، كما تحاول الروائيات الجزائريات نسف مقولة أن الرواية النسوية هي مجرد بوح ذاتي، لا تتجاوز الكاتبة ذاتها و أوجاعها الخاصة.

تسعى الرواية الجزائرية أن تشتغل على الهم الاجتماعي و السياسي الذي يؤرق زميلها الروائي، بل تحاول أن تتفوق عليه، و ما يعزز موقفها هو تكوينها الجامعي، و جراتها الأدبية ، و معابنتها التجارب ذاتها التي عاينها و عاناها الروائي - الرجل و ربما بدرجة أكثر وأقنع، و لنا في رواية «قليل من العيب يكفي» لزهرة ديك خير مثال على ذلك، إذ تسعى هذه الرواية لأن ترصد الهزات الاجتماعية و السياسية التي ألمت

الدم الجزائري الذي لا يخشى الماضي والتاريخ معاً ، وهي ببساطة بحر من الصمت المتميز».

يدفع النقد الصحفي ببعض الأعمال إلى الواجهة دون أخرى لأسباب غير نقدية كالمجاملة ، وإظهار المعرفة بأصول الرواية الجديدة لذا يضيف الناقد على بعض الأعمال صفة الأعمال الجديدة حتى لا يتهم بالجهل وعدم مواكبة الحركة الحداثيّة، وهناك ظاهرة ملفتة في المشهد النقدي-الروائي الجزائري وهي تحوّل الروائيين إلى صحفيين، وتحوّل الصحفيين إلى روائيين، مما يحوّل عملية النقد والتقييم وتوجيه الحركة النقدية إلى مزاجات شخصية ، وحسابات ذاتية، وعلاقات مجاملة وردّ الجميل، وهذا ما يسيء إلى الرواية الجديدة في الجزائر أنياً ومستقبلاً.

وفي مقابل النقد الصحفي يطالنا النقد الأكاديمي الذي يمتاز بالمنهجية المحكمة - سواء ماجستير أو دكتوراه- الذي لم يكتب لأغلبه أن ينشر في كتب مطبوعة ، بعبارة أخرى « يمكن القول إن الصورة الحقيقية للنقد الجزائري المعاصر لا توجد في الكتب المطبوعة بقدر ما هي في الرسائل الجامعية مع ملاحظة أن هذه الدراسات الأكاديمية بقيت حبيسة جدران الجامعات (...) إن الحركة النقدية لم تعد كما كانت سابقاً في متناول الجميع بمن فيهم النقاد الأحرار من خارج أسوار الجامعة، ذلك أن طبيعة النقد أصبحت فلسفية لا يخوض غمارها إلا خاصة الخاصة من دارسي الأدب» (١٨).

ولعل أهم الدراسات الأكاديمية التي عالجت موضوع الرواية الجديدة في الجزائر كتاب « المتخيل في الرواية الجديدة من التماثل إلى الاختلاف» للباحثة آمنة بلعلي التي حاولت رصد أهم التقاطعات التي ميّزت المتخيل في الرواية الجديدة ، وأكدت الباحثة في مقدمة كتابها أن تحوّل القيم الجمالية في الرواية الجزائرية جاء استجابة للتحوّلات التي عاشها المجتمع الجزائري خلال حقبة الثمانينات وما نتج عنه من إعادة نظر في تطبيقات إيديولوجيا السبعينيات من أوام السياسة الاشتراكية ، وما تبعه من اهتزاز القيم كان نتيجته الشرخ الذي حدث في أكتوبر ١٩٨٨ ، وبعد هذه المقدمة التمهيدية تدرس الباحثة مجموعة من الروايات الجزائرية تركز فيها على أهم ملامح الرواية الجديدة وعلاقة الجمالي

، إنه يسيء للرواية الجزائرية بقدر ما يخدمها، فهو من جهة يتابع حركة النشر، ويرصد آخر المستجدات فيساعد بذلك على شهرتها وانتشارها خاصة حين تشير إلى دار النشر، ويعرض موضوع الرواية ، ويلخص أحداثها، ويجري حواراً مع أصحابها حول أهم نقاط التجديد والإبداع في نصوصه، لكنه -من جهة ثانية- يسيء إلى الرواية الجزائرية حين يسطحها ، ويكتفي بنقدها في شكل ومضات لا تنفذ إلى أغوار النص الروائي، ولعل مردّ ذلك أن النقد الصحفي ، كما يرى الناقد قلولي بن ساعد هو « مجرد قراءات يقوم بها صحفيون بحكم المهنة ، يعتمدون فيها لغة مباشرة ومسطحة، لا تريد أن تذهب بعيداً في مسألة النص الإبداعي ربما بحكم محدودية المساحة المخصصة له حتى وإن كان نقاد يقومون بهذا النوع من النقد، ورغم ذلك فهم أيضاً لا يتجاوزون هذه الخطوط الحمر ، ويكتفون بالتلخيص والعرض أفقياً وعمودياً دون الذهاب إلى البواطن التي تحيل عليها وإليها النصوص الإبداعية» (١٦).

يؤثر هذا النقد الصحفي سلبيًا على النص الروائي الجديد، إذ يساوي بين الغث والسمين ، أو على الأقل لا يستطيع أن يميز بين الروايات الجيدة والروايات الأقل جودة، ويربط الجودة بالشهرة، كما أنه سريع الأحكام ، سطحي الرؤية، بعيداً عن التخصص، لذا كثيراً ما يطلق مصطلح «الرواية الجديدة» على كل رواية صدرت حديثاً بغض النظر عن مستواها الحداثي ونضجها الفني ، وهذا ما حدا بالروائي والناقد الجزائري واسيني الأعرج إلى أن يطلق عليها «أدب الهوامش» «إنه النقد الذي يمارس على المقاهي والجلسات الخاصة التي يتحدث الجالسون فيها عن الموجة الجديدة وقيمونها، وهو ما أتاح للصحفي بأن يأخذ عصا السبق ويقوم بوظيفة النقد ، ويدفع بالأعمال إلى الواجهة» (١٧).

سنقدّم مثلاً عن النقد الصحفي وهو ما ذكره الكاتب عمر العرباوي عن الروائية ياسمينّة صالح حيث جاء نقده أشبه بكلمات غزل وأبعد ما تكون عن النقد الجاد ولا بأس أن نستعيد تقييمه مقولته النقدية /الغزلية كما وردت « ياسمينّة صالح اسم يبدأ من الآن ، ولن ينتهي لأنه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئاً وثائراً ، إنه

بالواقع السياسي-الاجتماعي.

بالإضافة إلى دراسة آمنة بلعلى يمكن أن تشير إلى كتاب « السرد ووهـ المرجع » للسعيد بوطاجين، وكتاب « الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل » لجعفر بايوش، تساعد مثل هذه الكتابات الأكاديمية الرصينة في توجيه حركة الرواية الجديدة في الجزائر ، إذ تأخذ بأيدي الروائيين الشباب نحو الكتابة الرصينة الواعية.

الجوائز ودور النشر:

بقدر ما عانت الرواية الجزائرية الجديدة من مضايقات وتجاهل من قبل مؤسسات الدولة في حقبة التسعينات، فإنها تحظى الآن باهتمام متزايد من قبل دور النشر الخاصة كالبرزخ والفضاء الحر، والقصبة، والشهاب، ومنشورات مارينو التي ستوسع في أفق انتشارها في المستقبل في ظل جو من الاستقلالية في النشر والتوزيع، مما يستدعي استقلالية في طرح الموضوعات بحرية أكبر.

تتيح هذه المعطيات الجديدة فرصة أفضل للرواية الجزائرية الجديدة كي تحظى بمقروئية أكبر، واهتمام أوسع لدى القراء العاديين أو المتخصصين، داخل الجزائر وخارجها ، إذ يلوح في الأفق اهتمام متزايد بالرواية الجزائرية من قبل العرب والأوربيين على حد سواء.

ففي الجزائر كانت رابطة «كتاب الاختلاف» و«الجاحظية» سباقتين في احتضان الروايات الجديدة نشرًا وتوزيعًا ودعاية، فقد رعت رابطة «الاختلاف» جائزة «مالك حداد» التي أنشئت منذ ثماني سنوات ، واستطاعت أن تقدم للساحة الروائية الجزائرية والعربية لحد الآن عدة أسماء جديدة ، فالجائزة التي تنظم كل سنتين فاز بدورتها الأولى مناصفة «إبراهيم سعدي» عن عمله «بوح الرجل القادم من الظلام»، و «ياسمينه صالح» عن روايتها « بحر الصمت»، وطبع العمالان الفائزان ، وصدرا عن دار الآداب اللبنانية، ثم فاز بالدورة الثانية مناصفة «عيسى شريط» بروايته «لاروكاد»، و«إنعام بيوض» برواية «السماك لا يبالي» ، وصدرتا عن دار الفارابي اللبنانية، أما الدورة الثالثة فقد فاز بها «حسين علام» وصدرت روايته «خطوة في الجسد» عن الدار العربية للعلوم اللبنانية، ومنشورات الاختلاف الجزائرية، ويذكر أن الفائزين بجائزة مالك حداد

تقدمهم الجائزة كروائيين لأول مرة، ولم يسبق لهم نشر روايات من قبل فوزهم بالجائزة ما عدا إبراهيم سعدي الذي بدأ الكتابة الروائية والنشر قبل أحداث أكتوبر ١٩٨٨» (١٩).

وفي المشرق أعادت بعض دور النشر طبع نماذج من الروايات الجزائرية الجديدة ، تبنت دار «الآداب» البيروتية كتابات أحلام مستغانمي تبنيًا كاملاً ، كما أعادت طبع رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» إبراهيم سعدي ، وأعاد نبيل سليمان طبع «بخور السلام» لبشير مفتي في دار الحوار، كما ستصدر طبعة ثانية من «أشجار القيامة» للروائي نفسه في دار ميرث بمصر، كما تبنت دور النشر اللبنانية أعمال فضيلة الفاروق نشرًا وتوزيعًا.

تدل هذه الأمثلة على أن الرواية الجزائرية الجديدة تحظى باعتراف عربي متزايد ، وإن كانت تعوقه بعض المثبطات يلخصها الروائي بشير مفتي فيما يأتي:

- مسؤولية بعض الروائيين الجزائريين الذي لا يروجون لأعمالهم كما يفعل باقي كتاب العالم العربي ، وذلك راجع -في رأيه- إلى أنهم يشعرون بالعزلة ، وهذا الشعور خلق حالة لامبالاة في الانتشار.

- هيمنة بعض الأسماء التقليدية التي لا تريد أن ينتشر غيرها من الأصوات ، وتفضل احتكار صورة الأدب الجزائري فيه وحدها (...)

- وهناك أيضًا اهتمام فرنسي بالأدب الجزائري يجعلك تستغني عن الأسواق العربية من جميع النواحي المادية وحتى المعنوية» (٢٠).

يرى بعض النقاد أن دور النشر تلعب دورًا سلبيًا في تشكيل مستقبل الرواية الجديدة في الجزائر ، إذ أضحت الناشر يفرض شروطا خاصة على الكاتب ، تتعلق تلك الشروط بطبيعة الموضوعات ، وحجم النص، ومدة كتابته، مما يؤثر سلبًا على قيمة العمل الإبداعي - وقد تطرق الروائي واسيني الأعرج في مداخلته « الرواية العربية والقيمة : بحث في آليات التصنيع الثقافي» إلى ما لمس في معرض قطر من رواج رواية سعودية بالكرتون ، ودخول الناشر كحلقة جديدة - كما في الغرب- فلم يعد الكاتب هو من يعطي القيمة للنص بل دار الساقى من تركيزها على موضوعات وعيّنات من النصوص النسائية التي تعالج ثيمات

www.arabicstory.com

٩- بشير مفتي : جيل طاهر وطار في واد و نحن في واد آخر، حاوره الخير شوار

www.difaf.com

١٠- قلولي بن ساعد: الرواية اشتغال في مجاهل الذات والتاريخ، حاورته نواردة لحرش، جريدة النصر، ٢٠-١١-٢٠٠٧

١١- آسيا موساي: رواية الجيل الجديد، الخصوصية والطموح.

www.arabicstory.com

١٢- قلولي بن ساعد: الرواية الجزائرية في راهيتها ، مفردات التعبير اليومي وانزياح الملفوظ الروائي

www.aswat-elchamal.com

١٣- قلولي بن ساعد: الرواية الجزائرية في راهيتها(موقع سابق)

١٤- الطاهر وطار : الرواية هي ملحمة الحياة، حاوره الخير شوار، الملحق الأدبي لجريدة اليوم، بتاريخ ١٧-٠٤-٢٠٠٤.

١٥- زهرة ديك : «قليل من العيب يكفي» رواية تشرح الواقع من الداخل ، حاورتها جريدة المساء.

١٦- قلولي بن ساعد: الرواية اشتغال في مجاهل الذات والتاريخ،(مرجع سابق)

١٧- هدى فائق : الرواية الجديدة حمى المصطلحات وواقع الكتابة(مرجع سابق)

١٨- أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، عرض سكيانة بوشلوح

www.aljazeera.net

١٩- آسيا موساي: رواية الجيل الجديد، الخصوصية والطموح.(مرجع سابق)

٢٠- بشير مفتي : لـ «عكاظ»: أرفض التوظيف السياسي الذي يريد أن نظل مقاطعة فرنسية

www.arabicstory.com

٢١- هدى فائق : الرواية الجديدة حمى المصطلحات وواقع الكتابة(مرجع سابق)

بعينها (...). وهذا ما أدى إلى تشكل ظاهرة أطلق عليها (الأدب المؤقت) الذي يعني أن النص الجديد يلغي النص الذي سبقه لمجرد ظهوره ، وهو ما أملتة حالة هيمنة السوق التي تدفع إلى تقديم الجنس كموضوع حساس يفصل عن سياق المجتمع ليمثل حالة ذاتية»(٢١).

ختاماً يمكن القول أن العوامل التي ساعدت في ظهور الرواية الجزائرية الجديدة هي نفسها التي تهدد وجودها ومستقبلها ، فإزمة الإرهاب التي انبعت من رحمها الرواية الجديدة قد ولى إلى غير رجعة -إن شاء الله- ودور النشر الخاصة التي روجت للنصوص الجديدة صارت تتحكم في عملية الإبداع ، وتفرض قانون العرض والطلب على حركة الإنتاج الروائي، والصحف الخاصة التي ساهمت في انتشار الرواية أصبحت تفرض مزاجها في عملية التقييم والنقد، والنقد الأكاديمي الرصين الذي بوسعه أن يوجه حركة الإبداع يعاني من آفة المحدودية والتجاهل ، ومع ذلك فالزمن -وحدده- كفيل بأن يخلد الأعمال الجيدة ، ويطوي الأعمال الرديئة في مقبرة النسيان.

الهوامش:

١- إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة ، مقالات الظاهرة القصصية ، لبنان ، دار الآداب، ١٩٩٣،

٢ / Nathalie Sarraute : L'Ere de / ٢ ١٩٥٦, Soupçon ,ed Gallimard, Paris p٨,

A.R.Grillet :Pour un/٣ Nouveau Roman ,ed de p١٢, ١٩٦٧, Minuit, Paris

٤ - سمير قسيبي: الرواية الجزائرية الجديدة مجرد جنين ولد للتو، حاوره الخير شوار، جريدة العرب، ١٤٤، ١٧-٠٧-٢٠٠٩.

٥- عمار طوبال: رواية الجيل الجديد وروح المغامرة. blogspart.com.www.koutama

٦- عبد الملك بن أشهو : آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، الروائي والتسجيلي، مجلة البحرين الثقافية، ٢٤٤، أفريل، ٢٠٠٠، ص١٣١.

٧- هدى فائق : الرواية الجديدة حمى المصطلحات وواقع الكتابة

www.islamonline.com

٨- جميلة طلباوي: يخيل إلينا بأننا نحتاج إلى موتنا كي ندرك إن كنا حقاً كتاباً، حاورها بشير عمري

فن نقد ثقافة ج

مبدا الحداثة



ا. د. علي أسعد وطفة
جامعة الكويت

من لا يعيد قراءة مفاهيمه وتجاربه نقدياً لا يتقدم ولا يتطور“ (جون سيمونس)
تبين الأعمال الواسعة في مجال الأنثروبولوجيا البنائية إلى أي درجة يتسم مفهوم الثقافة
culture بالتنوع والتعقيد، فالمجتمعات الإنسانية تتنوع بتنوع ثقافتها وهذا يعني أن
الإنسانية تحتضن ثقافات عديدة وليس ثقافة إنسانية واحدة كما يعتقد ليفي ستروس. وتعدد
هذه الثقافات يعبر عن وجوه متعددة للحياة الإنسانية حيث يرتبط تعددها بتعدد اللغات
والعقائد والأديان والأخلاق والقيم الإنسانية.

لقد كان القرن الثامن عشر فخوراً بثقافته العلمية التقنية حيث جرى الاعتقاد يومها بوجود
ثقافة غربية قطبية واحدة وبأن الثقافات الإنسانية الأخرى ما هي إلا ثقافات بربرية
متوحشة وبدائية. ولكننا الآن ندرك ويدرك أهل العلم والدراية والحصافة بأن الثقافة
الغربية المزهوة بنفسها ما هي إلا واحدة من الثقافات الإنسانية القائمة التي تتصف بثرائها
وغناها الأخلاقي والروحي.

وقد رافق الاعتراف بتنوع الثقافات وتعددتها وتباينها مفهوم النسبية الثقافية. فالإنسان في
ما بعد الحداثة اعتاد النظر إلى أي شيء على أنه ثقافة وهذا يشمل ثقافة البوب وشعارات
الحائط والأزياء وثقافة الروك وأقراص الليزر وأشرطة الفيديو وبرامج التلفزيون وعمليات
التجميل وتناول المخدرات والعنف والجنس كل هذا يثمن ويقدر على أنه ثقافة.

يتم قياس الثقافة بمعيار الاستهلاك. وفي عصرنا هذا أصبحت القيمة العليا هي القيمة الاقتصادية بامتياز، فقيمة الأشياء، وقيمة الأشخاص حتى تحسب اليوم بمعايير الاستهلاك وبالقدر على الاستهلاك. وبالتالي فإن لذة الاستهلاك هي معيار سعادتنا. ونحن اليوم لا نزهو، كهؤلاء الرجال ما بعد الحرب، بعملنا وثقافتنا، ولنا من هؤلاء الذين تبهرهم الأيديولوجيات السياسية وتسحرهم العقائد الفكرية، كما هو حال الأجيال المثقفة في الستينات، ولم نعد هؤلاء الذين تسحرهم شعارات الثورة والتقدم. فنحن لا نريد تغيير العالم، بل نريد أن نحقق الفوائد ونستفيد ونستهلك ونستمتع. لقد تحولنا إلى أطفال المتعة الصناعية، إننا نعيش في عصر الدعاية والإعلان، والإعلان هو اليوم آخر معاقلنا حيث يتم تشكيلنا منذ نعومة أظفارنا تحت مطارقه وتأثيراته. وما تعلمنا إياه الإعلانات هو أن الحياة تعني الاستفادة والربح وتأکید الذات. فالحياة أصبحت كالحركة في داخل صالات التلفزيون وقاعاته الفاخرة، وفي الكليب فيديو حيث كل شيء يكون على ما يرام، أو حيث كل شيء يمضي سريعا وخاطفا، حيث تكون الصورة سريعة جميلة براقة خاطفة وفي المكان الذي يلهو فيه الناس ويستمتعون. لقد تمّ تعميدنا في مياه النزعة إلى اللذة وتمّ غمسنا في ماء الحياة القائمة على الربح والاستهلاك والإثارة. إن هاجس الحياة الثقافية اليوم هو اللهو واللذة والمتعة وقد أصبحت هذه معايير نموذجية لنمط الحياة الثقافية المعاصرة. ففي العشرينات من القرن العشرين كانت ثقافة المتعة هي ثقافة فئة من الطبقة الاجتماعية الثرية في أمريكا، ولكنها اليوم تحولت إلى طابع ثقافي عام في مختلف مستويات الحياة الثقافية الجارية وأصبحت هذه النزعة ثيمة التحولات الثقافية في مختلف المجتمعات المعاصرة. فما بعد الحداثة يمثل تمثّل إمبراطورية القيم الحيوية حيث تأخذ الأشياء قيمتها وفقا لمعيار الاستهلاك وتحقيق اللذة والمتعة.

فالعقلية فيما بعد العولمة تأخذ لغة جديدة قوامها أن قيمة كل الأشياء تنطوي في قابليتها للاستهلاك السريع وتوفير المتعة السريعة وهذا المعيار يلف كل الأشياء مبتدئة بالكتب والأفلام والموسيقى وذلك عبر العمل والإنتاج، وانتهاءً بكل مظاهر الحياة الثقافية ومستلزماتها. فالأشياء ومن أجل أن تكتسب قيمتها يجب أن تكون على وفق معايير

وفي ظل هذا التحول أصبح من الصعب جدا إعادة الاعتبار إلى المفهوم التقليدي لمفهوم الإنسان المثقف، حيث كان الإنسان المثقف يرمز إلى نموذج معياري ويمثل إطارا مرجعيا للتفكير التقليدي وهو المثقف الذي كان قد تشكل في سياق تفاعله مع الآثار الفنية والفكرية النموذجية العليا للروح الإنسانية، فتكاثفت في تشكله المعاني الإنسانية الرفيعة والخلاقة الدالة على الطابع الإنساني.

من أجل أن تكون مثقفا كان يتوجب عليك أن تحظى بنصيب كبير وبقسام مشترك من الفكر الفلسفي الأصيل، وأن تحظى بنصيب لا يستهان به من التربية الفنية والأدبية والفلسفية، وكان على المرء أن يصقل بمعارف أساسية وأولية حول الدين والحق والخير والجمال وأن يكون منفتحاً على ثقافة الآخرين وأعمالهم الفكرية والفنية. ومن الواضح اليوم في عالمنا المعاصر بأن هذه الصورة للإنسان المثقف أصبحت صورة نخبوية بامتياز تنطبق على عدد قليل جدا من الناس في المجتمع. والآن هل يجب علينا في حقيقة الأمر أن نعيد النظر في مفهوم الإنسان المثقف؟ وهل يجب علينا أن نشعر بالقلق لاختفاء النموذج التقليدي لمفهوم الإنسان المثقف؟ أو هل يتوجب علينا أن نشعر بالقلق لتراجع مفهوم الثقافة ذاته بدلالاته الإنساني؟ هل يجب علينا أن نعتقد بأن عالم ما بعد الحداثة قد أصبح عالما من غير ثقافة حقيقية أو عالم يعاني من الأمية الثقافية؟ والسؤال الجامع الممكن من هو الإنسان المثقف؟

ثقافة ما بعد الحداثة:

ليس ضروريا الآن أن نخوض في تفاصيل تاريخية حول مفهوم الثقافة بدلالاته وتعيناته وإسقاطاته عبر الزمن. فنحن الآن نعيش في عصر تشكل فيه قيمة الاستهلاك القيمة العليا في المجتمع، وهو عصر سقوط الأيديولوجيات الكبرى، عصر الفراغ، أو كما يطلق عليه ليبوفسكي عصر ما بعد الحداثة postmodernité.

تميز حنا أرندت Annah Arendt في كتابها **La condition de l'homme moderne** شرط الإنسان الحديث بين عالمين حيث تعرض ما بين الأعمال الفنية التي تنتسب إلى عالم غير زمني للثقافة وبين الاستهلاك في عالم ما بعد الحداثة. فعالم ما بعد الحداثة يمثل نهاية الثقافة السامية وهيمنة الاستهلاك بوصفه ثقافة حيث

آلة توزع المعرفة كما توزع الآلة علب الشيكولا والكوكو كولا. والفرق الوحيد بين الكوكا كولا والمعرفة أن الأولى تتميز بلذتها وقدرتها على الإمتاع والإنعاش أما الثانية أي المعرفة فإنها تمارس قهرا ومعاناة وإكراها. إن البحث عن المتعة الفورية التي ترتبط اليوم ارتباطا كبيرا بالجنس والحاجات الأولية وما تجره من متعة زائفة أصبح من الأمور المألوفة والعادية. هذه السمات الثقافية أصبحت صميمية في حياة الشباب وثقافة المراهقين. وقد تعززت هذه المظاهر بحضور كبير لمفهوم الانوية والذاتانية المفرطة عند هؤلاء الشباب والمراهقين في رؤيتهم للكون والوجود. فالبحث عن المتعة والأمن والتسلية تحول إلى نمط للحياة للشباب في مرحلة ما بعد الحداثة، وبالتالي فإن هذه الصورة التي تتمثل في طلب اللذة والمتعة والهلو تحتل مكانها السامق في الثقافة الحداثية المعاصرة.

وفيما يتعلق بالمدرسة وبالثقافة التي تبثها فإننا اعتدنا أن نسمع كثيرا من صيغ النقد التي توجه إليها والتي غالبا ما تكون مشحونة بطابع التهكم والسخرية والأزدراء فيما يتعلق بالثقافة التقليدية التي تقدمها للطلاب في مختلف المؤسسات التربوية القائمة بدءا من المدرسة الابتدائية وصولا إلى الجامعة. ففي وسط هذا التعظيم للكسل والتواكل وتمجيد الانسحاب وغياب روح المواجهة وفي هذه الأجواء من الجمود يصبح من الصعب جدا على المدرسة أن تعلم الطلاب على التعلم والنشاط والاندفاع والبحث والتقصي والاكتشاف العقلي. لأن متطلبات التحصيل العلمي بما يقتضيه من كشف وإبداع وذكاء يتطلب كل مقومات النشاط والفعل والمغامرة والانطلاق وهي قيم غائبة وسلبية في الثقافة السائدة في عصرنا هذا. وهنا يتوجب على المدرسة الفصل بين الشروط المحيطة بالطالب وبين متطلبات العمل المدرسي من أجل توليد الإحساس بالقدرة على الإحساس بالجمال وبناء العقل والكشف عن الغنى الثقافي وبناء الثقافة التي تغني الروح وتنهض بالإنسان والعقل.

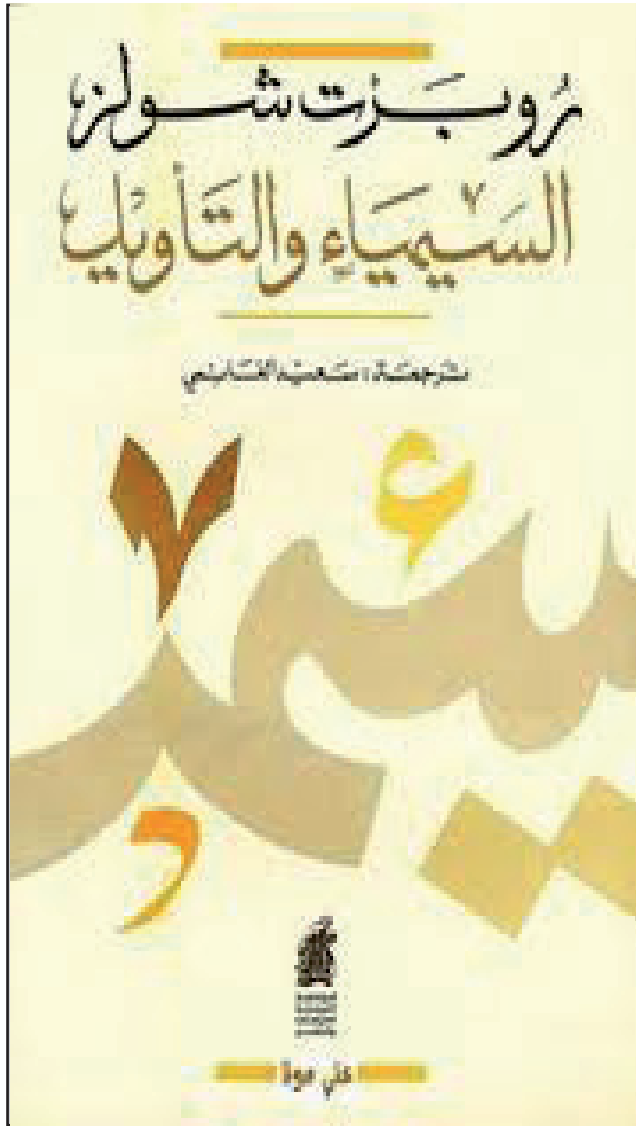
فعندما تتحول العوامل السلبية والتفاهة إلى عوامل مركزية في الحياة ثقافة فإن التفكير والعقل الإنساني يفقد دلالاته وقيمه الأخلاقية. وهناك قلة من المفكرين الذين يكرسون أنفسهم لمواجهة الثقافة السائدة المضادة للعقل والقيم الأخلاقية الحقّة. فالיום لا يوجد هناك شعر ملعون، وذلك

الاستهلاك القائمة مثيرة ممتعة سريعة وافية ووقتية عابرة (حيث يتم التخلص منها كما يتم التخلص من علبة بيبسي كولا).

إن مذهب المتعة في عصرنا هذا يتجلى في اللغة المبتذلة التي تتجلى في مجال استهلاك المخدرات والإدمان على الممنوعات. والكلمات المبتذلة ليست موجودة بالصدفة بل هي ترجمة حقيقة لنزعة داخلية تتمثل في بناء الحياة كلها على مبدأ اللذة والنفع والمتعة وما يتصل بذلك من نهايات ترتبط بكلمات مثل الانفجار والتدمير والاختفاء والزوال. وتلك هي بعض من الكلمات الأساسية التي تمثل المضمون الأساسي للسجل اللغوي المبتذل في لغة ما بعد الحداثة.

عندما نركز اهتمامنا حول ما يجري حولنا لوجدنا حضورا صارخا لنزعة لذوية شبقية متقدمة تلهبها دورة إعلامية مسعورة دافعة إلى قيم الاستهلاك والمتعة والسطوة. وفي دائرة هذا الجنون الاستهلاكي والنزعة الرغبوية الشبقية يفقد كل نشاط أو فعل يعتمد على التأمل والتعقل والنظر والصبر والانتظار قيمته ودلالته ومعناه. وهذا يعني أن كل النشاطات الإنسانية التي لا ترتبط بالاستهلاك واللذة والسرعة تصبح مدعاة للسخرية والأزدراء والاحتقار. وهذا الانحسار القيمي يشمل اليوم كل صيغ التربية التقليدية وكل معاني الثقافة التقليدية القائمة على معايير إنسانية سامية ومختلفة.

ويمكن لنا أن نسوق مثلا يتعلق بمراهقي اليوم الذين اعتادوا أن يشاهدوا التلفزيون متنقلين من محطة لأخرى، يأكلون سريعا، ويعيشون على ومض الإعلان، ويتحركون وفقا لمبدأ المتعة واللذة، تحصيلهم الدراسي بطيء ومتراجع، إن لم يكن معدوما. وسيكون من الصعب على مراهق اليوم أن يركز انتباهه لأنه قد اعتاد على نوع من الحياة التي تعتمد الإثارة السمعية البصرية المستمرة كما هو الحال في لعبة فيديو. وهو حتى في قاعة الصف يرغب في أن يفعل في القاعة ما يفعله متنقلا على شاشة التلفزيون أنه يريد الانتقال من محطة إلى أخرى، إنه يستهلك المعلومات بسرعة ويريد مزيدا من الاستهلاك وكأنه يشاهد محطته التلفزيونية المفضلة، وهو في ذلك يريد أن يكون سلبيا وغافيا وفي لحظة شرود مألوفة لديه. والتعليم بالنسبة إليه لا يختلف عن عملية استهلاك الكوكا كولا، والمدرسة ما هي بنظره غير



الشاشة؟ إنهم يشاهدون تدفقا هائلا من الإعلانات والصور، وهي التي تدفعهم بقوة إلى الشراء: شراء الحلويات والألعاب وأدوات اللهو والتسلية دون انقطاع. وهم دائما غارقون في مشاهد الدم والعنف والقيم السادية والإسراف الجنسي. إنهم يعيشون حالة من جنون الحضارة ويستغرقون في أعماق النشوة المبتذلة التي تجردهم من كل المعاني التي يسمو بها الإنسان والدلالات التي تنهض به. وهذا ما تؤديه أيضا الثقافات الفرعية القائمة التي تحدث نوعا من التوافق بين الأجيال حيث يتوقف المرء عن التفكير وعن التواصل ولكنه يشاهد فقط ودون انقطاع هذا المد المستطير للدعاية والإعلان والصور في مسلسلات تلفزيونية لا تنقطع أبدا. وفي داخل العائلة يتذوق الأفراد الرعب المنوم نفسه وهذا يعطي الشعور بالمشاركة في شيء واحد هو البرنامج التلفزيوني. ومن ثم يذهب الواحد تلو الآخر إلى السوبر ماركت بمطوعة صارخة من أجل

لأن النقد الفني والتذوق الجمالي يمرّ أولا في دائرة المعايير الثقافية القائمة التي تجعلنا غير قادرين على التمييز بين الفكر الأصيل والفكر المتواضع الذي يقع في الحضيض.

فالعلاقات معكوسة تماما حيث لا يوجد تعارض بين الحياة الهامشية خارج الثقافة وبين الثقافة نفسها بل وعلى خلاف ذلك أصبحت الثقافة نفسها هامشية. وفي مواجهة الانتاج الصناعي الضخم للذة والمتعة أين يمكننا أن نجد قيمة الثقافة الروحية؟ فنحن الآن نعيش في عصر تأخذ فيه الثقافة الروحية مكانها في الحضيض دون قيمة أو اعتبار، إنها أشبه ببضاعة رخيصة بدون قيمة تذكر. وفي الوقت الذي تعرض فيه أحد الأعمال الفنية ذات القيمة والأهمية على شاشة التلفزيون فإنه سرعان ما يتم التقليل من أهميته وذلك وفقا لمنطق الإعلام حيث يتم إخضاع كل شيء لقيم ما بعد الحداثة.

لقد أصبحت عبادة البساطة والمتعة وثنا للعبادة في مرحلة ما بعد الحداثة حيث تسود قيم التسلية واللهو والتوهم والمخادعة. وهذه القيم لا تمتلك عمقا أو دلالة روحية ولا تحمل في ذاتها أي اعتبار للمقدس ذاته. فالصورة وإنتاج الوهم وصناعة الأحلام والاستعراض والفورية والسرعة أصبحت قيما عليا مقدسة في دائرة الثقافة السائدة أو نقل في عمق ثقافة ما بعد الحداثة.

فالقيم المحببة للأفراد أصبحت القيم التي تتعلق بالصورة والمظاهر والتقليد والأوهام. وفي هذا السياق يناسبنا أن نتعرض لرأي فيورباخ Ludwig Feuerbach في كتابه حول جوهر المسيحية L'Essence du Christianisme يقول فيورباخ "بدون أدنى شك يفضل مجتمعنا اليوم الصورة على الأشياء، الصورة على الأصل، تصور الحقيقة على الحقيقة نفسها، المظهر على الوجود... وما هو مقدس بالنسبة إليه ليس سوى الوهم وما هو دنيوي هو الحقيقة. والمقدس بالنسبة إليه يكبر كلما تصاغرت الحقيقة وكلما تصاعد الوهم. وبعبارة أخرى كلما تصاعد الخداع والوهم تصاعد لديه قيمة المقدس ورصيده".

هذا التصور الذي قدمناه حول الثقافة يصبح ضاربا في الوجود مع تصاعد الدور الكبير للإعلام في عالم ما بعد الحداثة ولاسيما الإعلام التلفزيوني. ونحن ندرك اليوم هذا الإدمان التلفزيوني الهائل لدى الأطفال، حيث تبين الإحصائيات العالمية أن الطفل يجالس التلفزيون ساعتين ونصف يوميا تقريبا. والسؤال ما الذي يشاهده الأطفال عبر

واستهلاكها على نحو بالغ التنوع والامتداد. وهذا يسمح للفرد ودون حدود بالهوى والتسلية والحلم والتخيل والاندماج السلبي وأن ينقطع به الأمر عن الحياة الحقيقية والتواصل الحقيقي. فالفرد هنا يعيش بديلاً للحياة الحقيقية حياة افتراضية في عالم افتراضي بديل عبر الصورة واللون والصوت والإيقاع والوهم.



وهذا كله يجعل الناس في دائرة ثقافة أخرى ليس قوامها قراءة في الأدب ومطالعة في الأعمال الفكرية الكبرى ليست ثقافة في شعر المتنبي وفلسفة ابن رشد أو في أشعار شكسبير وفلسفة نيتشه أو في جمهورية أفلاطون. هذه الثقافة ليس لها أية علاقة مع الذكاء الحقيقي والمعرفة العلمية أو مع الأعمال الفكرية بطابعها الإنساني لها علاقة مع الفكر والنقد والتحليل والنظر والتأمل ومع ذلك فهي ثقافة الاستهلاك والرضوخ والمتعة واللذة والضياع والخراب والوهم والاسترخاء والإدمان والسقوط والحسية والشبقية والانتحار. ولا يستطيع أحد أن يزعم بأن ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة

شراء المواد التي ارتسمت في الإعلان التلفزيوني. ويستمر الجميع بمشاهدة رقائق الإعلام وتفاهات التلفزيون دون انقطاع وتستمر الحياة بما هي عليه من تواطؤ هائل ومرعب بين الصورة والإعلان والدعاية والاستهلاك، وذلك لأن البقاء في جو البلاهة والابتذال والحماقة هو بقاء في دائرة العام والمشتبك والثقافي بمعنى ثقافة العولمة وما بعد الحداثة، وهكذا يكون المرء مع الآخرين ولا يكون معهم إلا بالقيم الاستهلاكية المبتذلة التي تحكمهم. فالاستهلاك هو موضوع الإعلام وغايته، وتلك هي صورة الإنسان في عالمنا هذا هو شخص يستلقي مسترخياً على كنبته، وأمامه كأس كبير من البيرة أو الببسي كولا أو "المتة" والشاي والمكسرات تتموضع على طاولة صغيرة ملاصقة، وهو يشاهد سلسلة تلفزيونية أو حلقة رياضية. وهذا يعني أن الإعلام يؤدي دوراً تربوياً لنموذج ثقافي استرخائي مبتذل يحيط به ويحتويه! ما نراه مرعب ومخيف وهنا يجب على الإنسان أن ينظر وأن يتبصر الخطر وأن يدرك رعب اللحظة، عليه أن يخرج من هذه الدائرة العدمية لا بل عليه أن يستيقظ وأن يستكشف آفاقاً جديدة لوجوده وحياته المعنوية والروحية.

ومع الأسف فإن مجتمع الاستهلاك ليس له مصلحة في الخروج من هذه الوضعية أو في أن يكون يقظاً بآثارها. وفي دائرة هذه الوضعية فإن التربية تتجه إلى بناء سيكولوجية الاستهلاك وتأكيد على سمة المستهلك الطبع الذي ينصاع ويذعن لنوعي الاستهلاك ومعطياته. وهنا يجب التشديد على أن الإذعان يوجد في صميم عملية الاستهلاك فالاستهلاك والإذعان مترابطان بالضرورة في مجتمع استهلاكي. وبعبارة واضحة المستهلك بالتعريف إنسان خاضع ومطيع.

وفي سياق المجتمع الاستهلاكي الإعلامي تجب الإشارة إلى تنوع كبير في وظائف التلفزيون وقدراته في التأثير. حيث يمكن وضع تلفزيون في كل غرفة من غرف المنزل، وهنا أيضاً يشار إلى خاصة التدمج الإعلامي والتفاعل التقني بين التلفزيون والوسائط الإعلامية حيث يمكن الانتقال بسهولة من التلفزيون إلى الفيديو إلى الحاسوب إلى الإنترنت والعكس صحيح ويمكن تحقيق التدمج الوظيفي لهذه الوسائط دفعة واحدة ولأغراض متعددة. وكل هذه الوسائط ترتبط بالصورة إنتاجاً

التعلم والتثقيف؟ كيف يكون ذلك وكل شيء حول الفرد يدعو إلى الكسل والهلوه والاسترخاء؟ كيف يمكن تثقيف الفرد في مجتمع لا يعنى أبداً بعملية التغذية الفكرية والعقلية ولا يعمل على تنمية ذكاء الأفراد؟ والسؤال الأكبر كيف يمكن الخروج من هذا الجمود الذي يدعو العقل إلى الخمول ومن هذه الثقافة التي تدعو إلى الهزيمة واللجوء إلى الهلوه والاستجمام بدلا من القراءة والجد والكد والتعب الخلاق؟

فالنظام التربوي في ظل هذه التناقضات غير قادر بالتأكيد على إخراجنا من هذه العطالة المربعة للعقل والروح. وفي ظل هذه الوضعية المحبطة لعالم يدعو إلى الكسل ويرفض قيم التحصيل والتثقيف لا تبقى فرصة لغير قلة من الناس الذين يستطيعون تجاوز هذه الوضعية المأساوية لثقافة مدمرة مدمرة.

فاوستية الثقافة:

تميز مرحلة ما بعد الحداثة بين الحياة الذاتية والذكاء بطريقة تكون معها الروح الفردية مشبعة بطابع الحيوية الهائلة، ويكون فيها الذكاء محاصرا في معرفة منقطعة عن الحياة فاقدا بعده الثقافي. فالخيال يأخذ فيما بعد الحداثة مكان الحقيقة. ووفقا لتعبير غي ديبيورد **Guy Debord** فإن مجتمع ما بعد الحداثة هو مجتمع استعراضي في مختلف المجتمعات الحداثية التي تعيش شروط الإنتاج الحديث تأخذ طابعا من التراكم الاستعراضي للصورة والمشاهد، وبالتالي فإن كل ما كان مباشرا وحيويا في الحياة أصبح صوريا واتخذ مكانه في دائرة التخيل والتصور.

فالعالم ما بعد الحداثي يعلب كل ما يوجد في التفكير ويعظم الأحداث مضاعفا إياها بصورة ذهنية وتخيلية وذلك من غير صلة مع العالم الواقعي ومع الحقيقة الخارجية. والصور التي غالبا ما تلتقط لجانب منفصل من جوانب الحياة تجمع وتصور في وحدة تيار متدفق للحياة، ولكن الروح الحقيقية لهذه الحياة المتخيلة لا يمكن أن تكون في مكان أبدا لأنها حقيقة غير واقعية متوهمة. فالحقيقة المجزأة تأخذ وحدتها في صورة عالم متوهم إن لم يكن مزيف لا وجود له إلا في امتداد هذه الصور وتدققها. وهذا العالم مريض سوسيولوجيا بمعنى أن يتعارض مع دلالة الحياة التي تتوافق مع ذاتها وتبرهن على وجودها بوصفها حياة

الفراغ بل هي ثقافة مشبعة بالصور، ملايين الصور والكلمات والشعارات والإعلانات والأصوات، وهي في مجموعها تشكل ذاكرة الإنسان ما بعد الحداثي كما تشكل أحاسيس ومشاعر الإنسان المعاصر المتمخض بالصورة والإعلان والعفوية. وبالتالي فإن هذه الثقافة تتسم بأنها ثقافة للأمية أو على الأقل ثقافة تعزز الأمية بين صفوف أفرادها. فهناك كثير من الإحصائيات التي تبين حضور هذه الأمية حتى في الدول المتقدمة، حيث تبين الإحصائيات على سبيل المثال أن نسبة تتراوح بين ١٠-١٢٪ من الفرنسيين الذين لا يستطيعون تحرير شيكاتهم وأن هذه النسبة لا تتقلص مع الأيام. وهذا النوع من الأمية يتقدم نحو الجامعة حيث نجد تراجعا كبيرا في مستوى اللغات في الجامعات وضعف اللغة الذي يعاني منه الطلاب يكاد يدهش المعلمين والمدرسين في هذه الجامعات. لقد بينت الإحصائيات في هذا الميدان أن أكثر من ٢٥٪ من الناس الذين يعيشون في الغرب لا يقرؤون أبدا وهم في الغالب يعتمدون على تلقي ثقافتهم من التلفزيون. حيث تسود ثقافة الهلوه والتسلية والألعاب وقضاء أوقات الفراغ. وهذه النسب قد تصبح موميائية إذا تأملنا فيها في المنطقة العربية.

وفي هذا السياق يلاحظ اليوم توجه واسع النطاق لإدخال الدعاية الإعلانية في مدارس الولايات المتحدة الأمريكية، وهنا في المجتمع الأمريكي يلاحظ انحدار المستوى التربوي وفي الوقت نفسه يلاحظ أن سوق العمل يتطلب ثقافة وتأهيلا مهنيا عاليا جدا، وهذا التطلب ينسحب على مختلف النشاطات التقنية.

فالحاسوب يأخذ مكانا كبيرا اليوم في المجتمعات المتقدمة، وعملية الحوسبة تغطي مختلف النشاطات العقلية والإنسانية ولاسيما في مجال الميكانيك والتقانة. والآلات تستطيع أن تفعل كل شيء بصورة أفضل من الناس. ويبقى هنا أن الناس هم في ميسس الحاجة إلى ثقافة حقيقية تمكنهم من المحافظة على وجودهم الإنساني.

والسؤال هنا كيف نعزز هذا التوجه الثقافي الإنساني مع أطفال التلفزيون أو أطفال ما بعد الحداثة حتى لا توجد هناك معايير ثقافية يمكن الاستناد إليها؟ كيف نفعل ذلك في ظل غياب الحس النقدي والممارسة الحرة للتفكير؟ كيف لنا ذلك مع غياب الثقافة ذاتها؟ كيف ونحن نعاني من عسر في القراءة؟ وكيف لنا ذلك في غياب الرغبة في

فرد في المجتمع ولتأخذ حضورها المميز في ذكائه. والسؤال هنا ما المشترك بين قراءة كتاب يصدمنا ويهز ذكاءنا وقلوبنا وبين البهجة التي يضيفها سماع عمل موسيقي وبين فرحة الرسم وتصوير الروح الإنسانية في هيئة أو شكل؟ إن الرابط الجوهرى بين هذه المظاهر والفعاليات ليس شيئا آخر غير الشعور الخلاق الخالد أبدا بالحياة الإنسانية في أعماق أعماقها وفي صلب ذاتيتها.

لا يوجد هناك فصل حقيقي بين الثقافة والحياة، فالحياة تتجلى وتتكمّل في الثقافة وكذلك هي الثقافة لا يمكن أن تتجلى إلا في صورة الحياة في أعماق معانيها ودلالاتها. وعندما تكون الحياة هي حركة لا انقطاع فيها ذاتية التحول والتكامل فإنها هي الثقافة ذاتها. وهذا يعني بالضرورة أن أي نفي ممكن للثقافة يعني في الوقت نفسه نفيا للحياة ذاتها. فالطالب أو التلميذ الذي يبني تجربته المؤلمة عبر دراسته ويستطيع مواجهة الصعوبات التي تعترضه في سبيل التحصيل أن يحقق امتلاكاً حقيقياً للمعرفة العلمية التي تلقاها. ومع ذلك فإن الطالب يشعر بأنه غريب على المعلومات التي يتلقاها وهو يعيش حالة ضجر رافضة لما يتلقاها خارجياً حيث يتوجب عليه أن يستظهر أموراً غريبة عنه. فالمعلومات ليست معرفة حقيقية لأنها تفتقر إلى العناصر الذاتية الواعية، والمعرفة هي غذاء حقيقي للذكاء عندما يستطيع الطفل أو الطالب أن يدمجها في ذاته لتصبح جزءاً حقيقياً من تكوينه الإنساني وهويته، وهذا يعني أنه عندما يستطيع أن يجعلها جزءاً من حياته الخاصة: أي عندما يفهمها ويدركها بصورة حقيقية. وهذا يعني أن ما نفهمه وما ندركه بعمق يصبح جزءاً من شخصيتنا ومن تكويننا الإنساني.

ومن هذا المنطلق يترتب علينا أن ندرس العلاقة بين العلم والثقافة دون فرضيات قطعية مسبقة ونهائية وأن نعمل على استقراء هذه العلاقة واستكشاف أبعادها وملابساتها قبل إصدار الأحكام النهائية حولها. وفي هذا السياق يمكن القول بأن كبار العلماء أمثال باستور Pasteur ودارون Darwin واينشتاين Einstein وبوهر Bohr وهيازنبرغ Heisenberg كانوا وثيقي الارتباط بالتطور الثقافي الحادث في زمنهم حيث تشكل الثقافة بالنسبة لهم الجذع الأساسي لشجرة العلم والمعرفة. وكان ارتباطهم الثقافي هذا يعبر عن تجديد داخلي لرؤية ذاتية

حقيقية غير متوهمة أو متخيلة. فالحياة في ما بعد الحداثة وكما اشرنا تأخذ حقيقة متدفقة من الصور والتشكيلات الافتراضية والسؤال هو أين هي العلاقة بين هذا المتخيل والمفترض وبين الحياة الحقيقية. فالحياة الحقيقية ليست أبداً جمعا راتقا لتدفق الصور بل هي علاقات اجتماعية انفعالية عفوية صميمية وحيوية بين الإنسان والواقع، بين الإنسان والحياة.

لقد أدت هيمنة المعايير المادية على مقتضيات الحياة الاجتماعية إلى حالة من تراجع معايير الحياة الأخلاقية وإلى تحويل الإنسان إلى كائن



67

بنو الإنسان

تأليف: بيتر فاراب

ترجمة: زهير الكرمي

سلسلة كتب فلسفية: دوريات في (الفن، الفلسفة) والأدب - الكويت

مأخوذ بالتملك. وبالتالي فإن الانقلاب الكبير الذي يحدثه الاقتصاد يصل مداه عندما تتحول الثقافة إلى ثقافة السوق أو عندما تتحول الثقافة نفسها إلى منتج مميز للتسويق الاستعراضي.

ما الذي يعنيه مفهوم ثقافة؟ تعني الثقافة عملية التحول الذاتي للحياة وهي حركة لا تنقطع ولا تتوقف عن تغيير ذاتها وذلك من أجل الوصول إلى صيغ أكثر تقدماً من صيغ الوجود والتكيف. والثقافة لا يمكنها أن تختزل إلى أبعادها المعرفية الموضوعية. إنها تتجلى في كل الصيغ عبر تحولاتها الداخلية لتتجلى في كل الوجدان الذاتي الأعماق لكل

فائقة التخصص نخبوية ومنيعة على أغلب الطلاب في المدرسة والجامعة.

فالثقافة هي هبة ذاتية للحياة الإنسانية نفسها وهي تنطوي في ذاتها على إمكانية فهم ذاتها وتجديد هذا الفهم بصورة مستمرة، والعلم عندما يتنكر للثقافة فإنه يدمر قدرات الإنسان الذاتية ويهدم مشاعرهم وذكاءهم. ويبدو أن العلم في سياق هذه القطيعة قد فقد كثيرا من تألقه وارتباطه بالحياة الإنسانية الحقيقية. ومن أجل أداء وظيفته الإنسانية اليوم يجب عليه أن يهتدي بفلسفة إنسانية توجه مساره إلى التواصل الإنساني الخلاق مع الثقافة والحياة.

واختصاراً يمكن القول بأن ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة الجمود والعطالة والانقطاع، إنها ثقافة مضادة للإنسان والإنسانية والكرامة. وأنه يجب على المجتمعات الإنسانية أن تعمل اليوم على بناء استراتيجيات هائلة من أجل احتواء هذه الجائحة الثقافية التي تنذر بالخطر والعدمية.

للعالم أسهم في تجديد الاتجاهات الأساسية لفلسفة الحقيقة. وما كانت إبداعاتهم العلمية إلا امتدادا فرعيا للثقافة بوصفها كيانا كليا حيويا يتميز بالخصوبة والعطاء والتجدد.

ومما يؤسف له اليوم أن العلم يأخذ طابعا تقنيا جزئيا خارج الثقافة ومن غيرها بوصفها كيانا روحيا وأخلاقيا كليا يحيط بالمعرفة ويغنيها. فالعلم كما ننظر إليه اليوم يتحدد بالتطور التقني الخالص المنفصل عن الثقافة بوصفها سياقاً تاريخياً، وهذا يعني أن التطور التقني يحدث في دائرة قطيعة بينة مع الثقافة وما تنطوي عليه من مضامين إنسانية. وتتجلى هذه القطيعة في مختلف المؤسسات الاجتماعية ولاسيما المؤسسات التربوية والجامعية حيث يفقد الطلاب القدرة على إدراك أنفسهم وتغوص العلوم في مستنقعات الاستبطان الذاتي والجزئية والانفصال عن سياقاتها الثقافية والأخلاقية، حيث تكون المعارف التي تقدم غامضة وغير مفهومة بالنسبة للسواد الأعظم من الطلاب والتلامذة والمريدين، وذلك لأنها منفصلة عن الحياة منقطعة عن الوجود الثقافي والحقيقي للمجتمع. فالمعرفة التي تقدم يمكن وصفها بأنها



الوجه الكولونيالي

البشع

لأمريكا بالعراق في معتقل بوكا



يحيى بن الوليد / المغرب

على الرغم مما قد يلوح، وفي حال مواضيع محدّدة، ومن استسهال، على مستوى التعاطي والتعامل، فإن الباحث أو المحلّل أو المعلق، وفي إطار من «الجدّة المنشودة»، يحار في الحديث عن العراق — البلد العربي الإشكالي؛ ويتضاعف المشكل أكثر من ناحية الاستقرار على «المنفذ» الذي يضمن نوعاً من الإسهاب على مستوى التحليل والتفسير والتعليق. غير أن المؤكد أن ما حصل في هذا البلد، وعلى مدار العقدين الأخيرين، وعلى النحو الذي أفضى إلى «السقوط المذهل» («الاحتلال» في اصطلاح آخرين) لبغداد وجعلها في قبضة الأمريكان، جعل العراق يقع في التاريخ المعاصر بل ويسهم، وعكسياً، وعلى حساب حضارته وتراثه وأساطيره، في انعطاف المنطقة العربية ككل نحو مرحلة جديدة ومغايرة. وكانت الحصيلة تمزقاً مجتمعياً غير مسبوق وتشرداً ثقافياً غير محمود ... وغياباً بالكامل، لـ«الآلة السياسية» وعلى رغم ما يمكن أن يعتوروها من «تشاقل» بل وحتى من «صدأ». لقد تمّ رهن البلاد والعباد، وبالمطلق، لـ«الكوبرا» أمريكا ... وحصل ذلك في إطار من تواطؤ أسهم فيه وحوش المال والسياسة وعملاء الداخل والخارج معاً.

إن ما حصل في العراق، وقياساً بالنظر إلى ما استخدم فيه من أسلحة بحجمها ونوعيتها، وعلى النحو الذي أفضى إلى ثلاثة أضعاف ضحايا قنبلة هيروشيما كما يحدد إدوارد سعيد، وقياساً بالنظر إلى ما ترتب عن الاستخدام المفرط للقوة من خراب، وفي البنيان والنفوس، تجاوز «عودة الكولونيالية البيضاء» (كما عبّر عنها البعض) نحو ما لا يمكن نعتة بـ «الاستعمار المباشر» فقط بل و«الاستعمار الخشن» و«القذر» أيضاً. لقد جاء الأمريكيان إلى العراق باعتبارهم، وفي المقام الأول، «غزاة»... وبدافع من «التطهير الثقافي» (Cultural Cleansing) و«تدمير الجغرافيا الثقافية» في أفق ترسيم خرائطي جديد يستجيب لـ «المعيار الأمريكي».

ولفهم الموضوع، وبالتالي فك الغموض الذي يكتنفه من جوانب شتى، فإننا نواجه بسيل من التحليلات السياسية والكتابات الفكرية والأفلام السينمائية والروبرتات الصحفية... وفي دلالة على أشكال التمثيل المختلفة والمتنوعة. وكما هي الحال، وفي جميع الوقائع الكبرى والمفصلية التي تغير التاريخ، نواجه بمقولة «هناك ما وقع، وهناك ما يروى». وفي المسافة التي تصل/ تفصل/ ما بين الطرفين يتبدى «شرط السرد» الذي يغدو، وبمعنى من المعاني، علامة على التاريخ. وفي «غابة السرد» هذه تتبدى أهمية «الرد الكتابي» وعلى نحو ما نظرت له «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي». وهو الرد الذي لا يعلو عليه أي سلاح بالنسبة لـ «ابن البلد»، الذي صار مجلى لـ «الجرح الكولونيالي»، وخصوصاً إذا ما توفّر في الرد «عنصر الخطاب» أو بالأدق «سلاح الخطاب». والظاهر أننا، وفي ضوء هذا المهاد، نكون قد أومأنا إلى أهمية النوع الروائي ولا على مستوى الانفراس في الرد الكتابي فقط، وإنما على مستوى تعميق الرد أيضاً. ومن ثمّ منشأ «التاريخ النصي» الذي تبرع في الإسهام فيه الكتابة الروائية بطرائقها المخصصة التي هي طرائق تداخل التخيل والتحقيق في أحيان وطرائق تخارجهما في أحيان أخرى. فقدره الرواية على التشابك مع نص الواقع، وفي أفق صياغة خطابها، بارزة ومتعددة الأبعاد في الوقت ذاته. وفي حال العراق، وعلى نحو ما يمكن أن يستخلص

من الرواية التي ستكون موضوع دراستنا، لم يتبق للإنسان العراقي أي مجال من غير مجال التاريخ الذي بإمكانه أن يتحرك فيه وفي أفق صياغة تاريخ مضاد لما هو قائم على أرض الواقع المنخور والمنهك. وكما أسلفنا فالأمر في حال العراق تجاوز الإمبريالية نحو الاستعمار، وعلى النحو الذي تكشف عنه فائض من استراتيجيات الإصرار على تشطير الأمة وتمزيق الهوية ونحر الذاكرة... مما طرح، وبالحاح، مطلب السرد للرد على مخططات الاستحواذ (Appropriation) والإلغاء (Abregation) والإزاحة (Displacement). وفي حال العراق، دائماً، فإننا لا نعدم روايات كثيرة كان من المفهوم أن تنطبع بالسياق العام والسائد، وكان من المفهوم أن تسعى، وفي نماذج كثيرة منها، إلى الانخراط في «الرد الكتابي» على «الجنون الأمريكي». غير أن اللهات نحو الالتباس بالسياق اللاه لا يجعل الروايات تسلم من التفاوت والترابعية، ذلك أن الأحداث الطازجة لا تسعف أبداً على صياغة نص روائي جدير بأن يحافظ على نسغه الفني في أثناء تعالقه مع السياق المتدافع والجارف. وهذا ما يجعل النصوص تقرأ قبل أن تقرأ، وما يجعلها تنطفئ قبل أصحابها. فمطمح الروائي، وفي معزل عن أية نظرة تفاضلية، يكمن في الكشف عن ما لا يمكن للمؤرخ الكشف عنه، وعلى النحو الذي لا يجعل الروائي ينافس المؤرخ أو يزاحمه، وعلى النحو الذي يجعله — وفي الوقت ذاته — أو من ناحية موازية — يجاور هذا الأخير في قلعة كتابة التاريخ. فلا مجال لـ «وهم المطابقة» حتّى في الكتابة التاريخية ذاتها التي صارت، بدورها، لا تخلو من «تخييل».

وتتصور أن رواية (مجانين بوكا) (٢٠١٢) تتموقع، بدورها، في أفق هذا «المعترك الفكري» المضمّر والمفتوح الذي سعت روايات عراقية أخرى، وبتفاوت، إلى الانتساب إليه؛ وذلك على نحو ما يمكن أن نقرأ في (حارس التبغ) لعلي بدر (٢٠٠٨) و(حليب المارينز) لعواد علي (٢٠٠٨) و(الحفيدة الأميركية) لأنعام كجه جي (٢٠٠٨) و(أموات بغداد) لجمال حسين علي (٢٠٠٨) و(مقامة الكيروسين) لطله حامد الشبيب (٢٠٠٨) و(الشاحنة) لمحمود سعيد (٢٠١٠) إلخ... روايات مكتوبة بمرجعيات مختلفة، ومتفاوتة على مستوى «الخطاب»؛ غير

نفطية موثوقة ومتفهمة» أو مجرد «محطة بنزين» كما قال الكاتب المكسيكي كارلوس فينتيس ذات مرة. غير أن ما سلف، وبخصوص المدخلين الأخيرين وسواهما، أي نوع من «التنقيص» طالما أننا لا نعدم في السجل الروائي العربي عامة، وقبل الاحتلال أيضاً، نصوصاً روائية لافتة ودالة وساخرة من الديكتاتور والنفط. لقد حرص شاعر نوري، وهو الذي يقول إن «كل متر مربع في العراق بحاجة إلى رواية»،

على أن «يلخص الحكاية»، وبوعي مقصود ومستثمر، في «معتقل بوكا» وباعتباره «معطى تاريخياً» مشرعاً على «التصعيد الفني»، وكل ذلك من خلال تداخل إوالبات التخيل والتأريخ والسخرية ... وفي إطار من السرد بغير معناه اللوغارتمى وبغير معناه التبليغي في الوقت ذاته. والأدب (وبمعناه الجذري) لا يمكنه إيقاف زحف «البربرية» ... غير أنه يخدش «الشر» ويسخر منه.

وكما قلنا، وفي أكثر من قراءة لرواية عربية، ليس هناك

ما هو أسوأ من تلخيص رواية ... وليس لأن التلخيص لا يقع في صميم «عمل الناقد» فقط، وإنما لأن النص الروائي ذاته لا يقبل التلخيص. والمؤكد أننا نقصد، هنا، إلى النص المتمسك بنيوياً والمتناسل دلاليًا. وفي حال (مجامين بوكا) فإننا لا نعدم نوعاً من «الدق السردى» ونوعاً من دوران المراكز الدلالية وتكرارها في أحيان، وعلى النحو الذي قد يشرك القارئ في «الإنتاج الدلالي». وتتمحور الرواية حول مراسل حربي وجد نفسه،

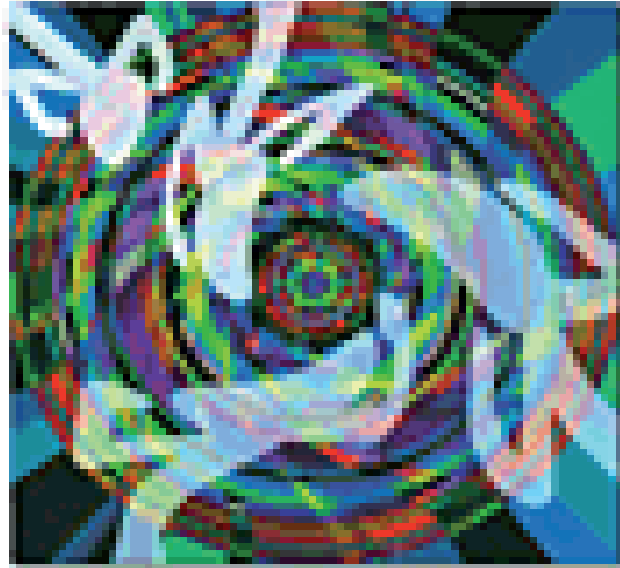
أنها تعكس المجتمع العراقي المفتت والمسحوق. هذا وإن كان يسجل على أن أغلب هذه النصوص، وبما في ذلك نص «مجامين بوكا»، كتب في المنافي لأسباب يقع في مقدمها الحكم الديكتاتوري الأدهم والفضلاذي الذي لازم العراق.

ومجامين بوكا-ه هي لصاحبها الكاتب العراقي شاعر نوري. وللمناسبة فهي الرواية السابعة في سجله الروائي العام، وهي روايته الثانية - بعد (المنطقة الخضراء) (٢٠٠٩)

شاعر نوري

مجامين بوكا

رواية



الطبعة الأولى: ٢٠٠٩

- في سجل تعاطيه لـ«لغم احتلال العراق». وفي الحق فإن شاعر نوري في غير حاجة إلى تعريف، وخصوصاً من ناحية حضوره الإعلامي الذي يغطي على إسهامه الروائي الذي لا يخلو من «تفرد» ضمن له مكانته بين روائيين وكتاب عرب معاصرين أمثال حسونة المصباحي وأحمد ناصر وحسن نجمي ومحمد الأشعري ... وبعيداً عن توصيف «الكاتب الإعلامي» الذي لا يخلو من «تبخيس» في الواقع الثقافي العربي في أحيان وأحيان كثيرة.

وأهم ما يلفت النظر، في نص (مجامين بوكا)، ومن ناحية «نواته الدلالية الكبرى»، هو التركيز على «الجرح الكولونيالي السافر»، وذلك من خلال الاستقرار (السردى) على «معتقل بوكا» ودونما تشديد على المداخل الأخرى للاحتلال والمتمثلة في مدخل الديكتاتورية المقيتة التي أفضت إلى الترحيب بـ«الغزاة» وتوسيع دوائر «المستنقع السياسي» أو مدخل «النفط - السخط» وعلى النحو الذي جعل «الشرق الأوسط» مجرد «محمية

التي استهدفت برجي التجارة العالميين بنيويورك. وكان المراسل شاهداً على توالد كرافانات المعتقل وكامباته إلى أن بلغت أربعة عابرة، هي: العنبر الأخضر: ونزلاؤه — كما يشرح السارد — مسالمون لم يدانوا بأية تهمة. والعنبر الأصفر: ويضم معتقلين يعتقد المحققون أنهم يشكلون خطراً. والعنبر الأحمر: ويضم قادة القاعدة والإسلاميين المتطرفين. والعنبر الرابع: عنبر المجانين، ولم يكن له أي لون. وستستوعب هذه العنابر ٢٥ ألف معتقل محاطين بما يزيد عن ثمانية آلاف جندي أمريكي يحرسونهم.

وسيكون المعتقل صورة للمجتمع العراقي في ألوان طيفه السياسي وفي تشكيلاته الاجتماعية الجديدة. ولذلك وجدنا بين المعتقلين من كانوا على صلة بجهاز الدولة ونظام الحكم فيها كما هي الحال بالنسبة للجنرالات السبعة والخياط مكزون (خياط صاحب الأمر الذي ارتقى إلى وزير)، ووجدنا من هم بعيدين عن دوائر الدولة مثل القناص ورجل الأعمال ظافر وابنه المهندس، ووجدنا من ينتمي لقطاع الإبداع والكتابة كما في حال مزهر ... هذا بالإضافة إلى المنتمين لتيارات الإسلام السياسي من المتطرفين في غالبيتهم ومن الذين يسيطرون على المعتقل ويتحكمون فيه. وجميع هؤلاء سيلخصون في أرقام ملفزة، ومختلفة تبعاً لاختلاف خطورتهم.

وستمارس في المعتقل، ومن أجل انتزاع «المعلومة»، أعتى أشكال التعذيب. وأفزع هذه الأشكال ما يعرف بـ«الديسكو» الذي تطلق فيه موسيقى صاخبة ومدوية تشق طبقات الأذن، وتشل الدماغ، وتصل إلى قاع الرؤوس ... بل وتفضي إلى الجنون. وهناك الضرب القاسي، والكي بالآلات الحارقة وسكب المياه المثججة على الأجسام العارية، والإجبار على القيام بحركات القعود والنهوض على أنغام الموسيقى الصاخبة. وهناك استخدام مسحوق الفلفل الأسود في الأكياس البلاستيكية السود التي تغطي بها الرؤوس. وحتى الشمس تتحول إلى «عامل معاكس» حين تسهم، عبر أشعتها الحارقة، في تعميق التعذيب. ودون التفافل، هنا، عن شتائم الجلادين وتهديداتهم للمعتقلين باغتصابهم واغتصاب عائلاتهم على مرأى من أعينهم. فبوكا جحيم، ولا تعدو الإقامة فيه أكثر من تدريب على الموت بالتقييد. ونادراً ما يمكن الإفلات منه ... بل إنه كان يسمح للمعتقلين بالهروب لأنه كان في ذلك ترخيصاً غير مباشر بقتلهم.

بعد نقاش مع جنرالات، وفي حانة ببغداد («حانة الرافدين»)، وبدافع من الوطنية والكرامة أيضاً، في كتيبة مشاة تتقدمها فرقة المدفعية، ودخل — بالتالي — في حرب ضد المحتل الأمريكي وفي صحراء مترامية الأطراف تتيه فيها الجمال العملاقة وخبراء الصحراء والمهزبون المحترفون وصيادو الصقور من الذين خصهم شاعر نوري نفسه بروايته (شامان) (٢٠١١). حرب غير متكافئة على الإطلاق، وقبل ذلك غير تقليدية.

يقول السارد: «لم تكن في حروب القرون الوسطى: السيف بالسيف والرمح بالرمح، بل لم تكن حتى في حرب نظامية، كانت الحرب لا تعدو أن تكون على النحو التالي: العدو يطرنا بقاذفاته ونيرانه من السماء، ونحن لا نجد أي غطاء أو ملجأ نحتمي به!» (ص ٢٨). فجميع المؤشرات كانت ترجح كفة العدو الذي أصر على القتال عبر الجو قبل الأرض، وقبل ذلك كيف يمكن مجابهة عدو يملك نصف ما ينتشر في الكون من سلاح. ولذلك فإنه، وبعد تيه متصاعد وشل متزايد، وبعد تساؤل حول الجدوى من الحرب التي هي «خدعة كبيرة، يحرك خيوطها الكبار، ويطبق قواعدها الصغار» (ص ٢٤)، سيبدأ العد العكسي لهروب جماعي. ومن ثم سينتهي شريط الحرب، وبالتالي سيجد المراسل الحربي نفسه، وبعده الصحافية، في معتقل بوكا الرهيب الذي سيمضي فيه سبع سنوات من عمره تاركاً أمه وزوجته وابنه الصغير.

وفي الوقت الذي استقر فيه، المراسل الحربي، على أن السبع سنوات صارت من شواهد حياته في الماضي، وكمئات آلاف العراقيين، فإذا بمندوب شركة سينمائية أمريكية («ستار برودكشين») يفاجئه، وفي عنوانه بأحد الأحياء الشعبية، بطلب مذكراته لتصوير فيلم سينمائي في المعتقل ذاته الذي كتب فيه مذكراته. وحتى إن كان المراسل الحربي قد أبدى، في البداية، تحفظه بخصوص الطلب، بدليل أنه يصعب تحديد المعتقل في صحراء مترامية الأطراف، فإنه، في الأخير، قبل بالطلب ... وأخذ يعدد مجمل الأمكنة والوقائع والوجوه التي يمكنها تأييد الفيلم. كان الطلب، إذن، وكما في روايات كثيرة، شرارة دفع السرد. وأول ما كان قد حار فيه المراسل الحربي هو تسمية «بوكا» التي تعود إلى الماريشال الإطفائي الأمريكي الشهير (من أصل إسباني) رونالد بوكا الذي قضى في هجمات ١١ أيلول/سبتمبر وهو يطفئ الحرائق

وعلى الرغم من المقاومة التي أبداهها المعتقلون، وعبر أشكال الشطرنج والإبر... التي ابتكروها من خلال ما أتيح لهم من مواد بسيطة، وعبر أشكال الحلم، فإن كثيرين قضوا في المعتقل الرهيب الذي تجاوز فيه التعذيب ما حصل في أبو غريب وغوانتانامو... أي السجون التي ارتبطت بالأمريكان. واللافت أنه حتى الجنود الأمريكيين حصل لديهم عياء كبير من شدة المراقبة، بل وتوفي بعضهم (المدير الثعلب روبرت مورن والمشرف العام على المعتقل ستيفن كينث)؛ وهذا في الوقت الذي انتحرت فيه مساعدة المدير (جين مكملين). ولما أصبح المعتقل على أهبة الانفجار المحقق، نتيجة العجز الذي بدا بيننا على مستوى إدارته والتحكم فيه، تم تبديده بسهولة طالما أنه شيد فوق الرمال وبسهولة مشابهة. ولكن كيف يمكن لنا أن نرى إلى معطى المجموعات التكفيرية التي راحت تفصح عن وجودها من داخل المعتقل وإلى الحد الذي جعلها تتصادم فيما بينها، بل وبلغ الصدام بينها حد المواجهة الدامية والتصفية الجسدية. أجل لقد كان بروز المجموعات، وفي البداية، بتزكية من المحتل نفسه، وذلك حين سمحوا لهم بأن ينقسموا على ذواتهم حتى تسهل «الهيمنة» عليهم؛ غير أنه سرعان ما صار الانقسام يشكل خطراً، ولذلك لم يجدوا بداً من أسلوب القوة لمجابهتهم. صار هناك معتقل في قلب معتقل، ولم يختلف الأول عن الثاني في أشكال التعذيب بشكليته النفسي والمادي الإجرائي التسلسلي المباشر. ولذلك فإنه عندما شاع خبر «الصلاة الجديدة»، التي نشرها نوح، ثار الزعماء الثلاثة (أبا أنس وأبا سجاد وأبا عيسى) (المعتقلون بدورهم)، وعدوه — وعلى الفور — «كافراً» لأن صلاته لا تشبه صلاتهم؛ وكانت النتيجة، وعلاوة على «تكفيره»، أن استدعوه لـ «التحقيق». وعندما قام عمر للأذان، وبصوته الجميل، امتنع أعضاء من جيش المهدي عن الصلاة؛ وسمحوا له، بعد تشاور، لكن شريطة عدم تكرار فعلته. وكما أن «ستر العورة»، ومن السرة حتى الركبة، يظل أرحم مقارنة مع إخفاء شخصية الإنسان كما في حال رجل الأعمال الذي وجد ذاته في المعتقل: «إذا عرفوا أنك رجل أعمال، فسوف يسامونك على أموالك، وتخسر كل شيء، خصوصاً إذا نقلوك إلى كامب التكفيريين، فهم سيجبرونك على التبرع لمجاهديهم، وإلا هددوا عائلتك! وإذا لم تفعل، فهم يقتلعون عينيك أو يقطعون لك الأطراف

العليا أو السفلى أو تقتل! هذه شريعة التكفيريين» (ص ٢٠٢). وهؤلاء «لا يترددون في قطع أصابع من يدخن السجائر، وكسر أطراف وأيدي وأرجل من ينتسب إلى رجال الشرطة أو الحرس الوطني أو حتى الدوائر الحكومية، حتى لو كانوا يشاركونهم في المعتقل!» (ص ٢١٤). وقد أقدموا على أشياء كثيرة لا يحتملها العقل قلعوا عيني أحد وتركها تتدليان تحت ذقنه، وتجاوزا ذلك نحو القتل. إننا بصدد تمزق ديني غير مسبوق، وبما يخالطه من كراهية فولاذية، مما جعل المراسل الحربي، الذي هو مدار «الأطروحة» التي يسعى الكاتب إلى تسريبها، يستغرب، وفي وضوح تام، وباسم الإله ذاته. يقول: «يا إلهي! أين كانت تختبئ تلك الجماعات قبل الغزو، بين طبقات الأرض، أم في طيات الرياح، أم في جحور النمل؟!» (ص ٢٢٣). وكما في «أفاعيل الاستعمار»، ونهج هذا الأخير التفتيتي، جلب الاحتلال الأمريكي شيئاً آخر — وأقطع — للمجتمع العراقي، ولم يكن الإنسان العراقي ليقبل به. ونقصد، هنا، إلى الدعارة كما يمكن أن نطلع عليها في الفصل الخامس «فندق برج بابل» المكرس للخياط مكزون. وكان هذا الأخير قد اصطدم، ومن داخل المعتقل، بنياً زوجته التي أخذت تبيت في الفندق الذي أخذ يتجمع فيه أهالي المعتقلين باعتباره النقطة الأقرب من بوكا. غير أنه سرعان ما تحول الفندق إلى مرتع لـ «البغايا الآتيات من كل مكان، ممن يحملن بالهجرة، ومنهن من يحملن بقاء أحد الخليجين الأثرياء، وخصوصاً كبار السن، ممن لفظتهم عائلاتهم، و جاؤوا يبحثون عن أجساد عراقية طرية، ورخيصة الثمن، يلوكون في أجسادهم الخرمة شهوة قديمة! مجون جنسي، رغبة انتقام من المرأة، هوس مرضي!» (ص ٢٣٥). وهذا ما أزعج مكزون، وخصوصاً في الأيام الأخيرة، مما جعل حالته النفسية متدهورة وميؤوساً منها. ولذلك وضعته إدارة المعتقل في عنبر المجانين، بل واضطرت لإطلاق سراحه؛ وكانت النتيجة أن قصد زوجته وأرداها قتيلاً في الفندق وكأنه يقتل الفندق ذاته الذي صار رمزاً للتمزق الاجتماعي الذي أخذ يعصف بالمجتمع ككل (مجتمع ما بعد الاحتلال).

فالرواية، ومن خلال سجن بوكا، تعيد فكرة إدوارد سعيد حول «الإمبريالية» التي عادت، في العقود الأخيرة من القرن العشرين، لتعكس «حضورها» بـ «أشكال معاصرة»، وعلى النحو الذي عادت من

وعلى الرغم من المقاومة التي أبداهها المعتقلون، وعبر أشكال الشطرنج والإبر... التي ابتكروها من خلال ما أتيح لهم من مواد بسيطة، وعبر أشكال الحلم، فإن كثيرين قضوا في المعتقل الرهيب الذي تجاوز فيه التعذيب ما حصل في أبو غريب وغوانتانامو... أي السجون التي ارتبطت بالأمريكان. واللافت أنه حتى الجنود الأمريكيين حصل لديهم عياء كبير من شدة المراقبة، بل وتوفي بعضهم (المدير الثعلب روبرت مورن والمشرف العام على المعتقل ستيفن كينث)؛ وهذا في الوقت الذي انتحرت فيه مساعدة المدير (جين مكملين). ولما أصبح المعتقل على أهبة الانفجار المحقق، نتيجة العجز الذي بدا بيننا على مستوى إدارته والتحكم فيه، تم تبديده بسهولة طالما أنه شيد فوق الرمال وبسهولة مشابهة. ولكن كيف يمكن لنا أن نرى إلى معطى المجموعات التكفيرية التي راحت تفصح عن وجودها من داخل المعتقل وإلى الحد الذي جعلها تتصادم فيما بينها، بل وبلغ الصدام بينها حد المواجهة الدامية والتصفية الجسدية. أجل لقد كان بروز المجموعات، وفي البداية، بتزكية من المحتل نفسه، وذلك حين سمحوا لهم بأن ينقسموا على ذواتهم حتى تسهل «الهيمنة» عليهم؛ غير أنه سرعان ما صار الانقسام يشكل خطراً، ولذلك لم يجدوا بداً من أسلوب القوة لمجابهتهم. صار هناك معتقل في قلب معتقل، ولم يختلف الأول عن الثاني في أشكال التعذيب بشكليته النفسي والمادي الإجرائي التسلسلي المباشر. ولذلك فإنه عندما شاع خبر «الصلاة الجديدة»، التي نشرها نوح، ثار الزعماء الثلاثة (أبا أنس وأبا سجاد وأبا عيسى) (المعتقلون بدورهم)، وعدوه — وعلى الفور — «كافراً» لأن صلاته لا تشبه صلاتهم؛ وكانت النتيجة، وعلاوة على «تكفيره»، أن استدعوه لـ «التحقيق». وعندما قام عمر للأذان، وبصوته الجميل، امتنع أعضاء من جيش المهدي عن الصلاة؛ وسمحوا له، بعد تشاور، لكن شريطة عدم تكرار فعلته. وكما أن «ستر العورة»، ومن السرة حتى الركبة، يظل أرحم مقارنة مع إخفاء شخصية الإنسان كما في حال رجل الأعمال الذي وجد ذاته في المعتقل: «إذا عرفوا أنك رجل أعمال، فسوف يسامونك على أموالك، وتخسر كل شيء، خصوصاً إذا نقلوك إلى كامب التكفيريين، فهم سيجبرونك على التبرع لمجاهديهم، وإلا هددوا عائلتك! وإذا لم تفعل، فهم يقتلعون عينيك أو يقطعون لك الأطراف

بابا (Homi Bhabha) في كتابه «موقع الثقافة».

وكما يتجلى التصادم الثقافي، وبشكل أوضح، من خلال تنميط استشراقي بارز ونافر، هذه المرة؛ وكل ذلك من خلال «لعبة بوكا أو كيف تقاتل الأشرار». وهي لعبة إلكترونية للأطفال حرصت من خلالها إحدى الشركات الأمريكية إلى جني الأرباح، وقبل ذلك إلى بث «سموم الاستشراق» في الأطفال. ويعلق السارد هنا قائلا: «انتشرت تفاصيل تلك اللعبة في بوكا، هذه اللعبة المسمومة، التي تجاهلت حقائق بوكا، ولم تذكر أساليب تعذيبهم البتة. لم تذكر اللعبة كيف كانوا يضعوننا في باطن الحاويات الحديدية لمدة ثلاث وعشرين ساعة، ويسلطون علينا موسيقى الروك والميتال حتى تنفجر آذاننا، ويغمر علينا، ولا وجود للعنبر الأحمر، من دون سقف، ولا لضربة الشمس، ولا لعنبر المجانين، ووقوفنا على الأسلاك الشائكة لساعات طويلة، ولا الحمامات، أو عقوبة البوكس مع الكلب. «ولم تذكر اللعبة سوى أننا جماعات إرهابية تفجر دباباتهم التي جلبت لنا الحرية!» (ص ٣٣٥).

إننا هنا بإزاء ما تسميه «دراسات ما بعد الاستعمار»، بـ«إساءات التمثيل Misrepresentations» في «دلالة» (ومعكوسة، وابتداءً) على «تفوق الرجل الأبيض» أو باصطلاح المعجم الأمريكي الإعلامي (المنمط) تفوق «محور الخير» على «محور الشر» الذي هو محور «الإرهاب» تبعا للتسمية المكرورة والمبتسرة. إن ما حصل في العراق، أو «عراق ما بعد صدام حسين»، يمكن النظر إليه كـ«حدث افتتاحي لعصر ما بعد الاستشراق» كما جادل فاضل الربيعي في كتابه «ما بعد الاستشراق — الغزو الأمريكي للعراق وعودة الكولونياليات البيضاء» (٢٠٠٧). فنحن بصدد نمط رؤيوي استشراقي عملي متأخر يتعمى، وعن قصد، عن جذور الإرهاب، وعن الاعتبارات التي جعلت الإرهاب يرتقي إلى «شبح كاسح» و«مشرعن» في نظر مجموعات بعينها. وهذا الأخير قابل لأن يفهم من وجهة نظر «التفسير التاريخي» وليس من وجهة النظر «التفسير الاستعلائي العدائي» الذي لا يراعي «السياق الضاغط» فقط وإنما يولد فائضا من «الكرهية الجامحة» ومن الإصرار على «الانتقام العاجل» عبر المسامير وكل ما هو متاح من

خلاله أمريكا لتؤكد على الاحتلال في مظاهره المباشرة والزاعقة. ولذلك فإن تساؤل «مجانين بوكا»: «لماذا قطعوا آلاف الكيلومترات وعبروا البحار والصحارى والوديان لقتالنا؟» (ص ٢٣) هو تساؤل حول الاستعمار ذاته. ألم يفعل البريطانيون الشيء نفسه من قبل حتى بلغوا الهند؟! ولذلك لا يبدو غريبا أن تحرص الرواية، وعلى مدار دقتها السردية، على نعت الأمريكيين بـ«الغزاة». هؤلاء ليسوا فاتحين أو ناشرين للحرية أو حاملين لأية «مهمة» من غير مهمة «الاحتلال» في أفق «تخريب الذاكرة» وفي أفق «الهيمنة الثقافية» عبر زرع البعثة الطائفية والشرذمة العرقية. وفي الحق فإن ما أقدم الأمريكيون على القيام به في العراق تجاوز الاستعمار المباشر ذاته أو تجاوز «العقل الكولونيالي» نحو «الجنون الكولونيالي». وهو ما يمكن التأكيد منه من خلال دواعي الاعتقالات التي تتجاوز الدواعي المعروفة التي تلصق بالأفراد قبل بدء التحقيق معهم في المخافر السرية بل وقبل وصول هؤلاء إلى هذه المخافر. تهم من مثل «تفخيخ السيارات» و«إطلاق الصواريخ» و«زرع العبوات الناسفة» و«التخابر مع رجال المقاومة» و«تسهيل دخول أعضاء القاعدة». إننا نقصد، هنا، إلى تهم من نوع آخر من مثل «تهمة القناص» مع أن هذا الأخير لا يجيد حتى استخدام البندقية ولا يعرف أجزاءها. وتبدو التهمة الأخيرة «واردة» مقارنة مع اعتقال شخص آخر لا شيء إلا لأن كبشه نطح ضابطا أمريكيا، وكانت التهمة تدريب الأكباش على نطح الأمريكيين. ودون التغافل، وفي ذروة الجنون، عن الاعتقالات العشوائية من أمام فرن حتى يكتمل العدد المطلوب من المعتقلين.

وعلى الرغم من الطابع العسكري الغالب للاحتلال فإن الرواية لا يفوتها أن تحفل، وإن في مواضع معدودة، بمسلكيات وأفعال دالة على «التصادم الثقافي». فـ«روبرت مورن كان يقرأ الإنجيل ليلا ويعذبنا نهارا» (ص ١٧). «لم يكونوا جنودا بيضا وشقرا وذوي عيون زرق كما تخيلناهم، ذلك الجنس الثلجي الآتي من وراء المحيط، بل بعضهم يشبهنا، أسمر السحنة، بل بينهم عرب وعراقيون نالوا الجنسية الأمريكية، وأصبحوا من هؤلاء الغزاة» (ص ٥٣). وهذا ما لا ينبغي أن يكون موطن استغراب، طالما أن الهجرة تقع في صميم تشكّل «مفهوم الأمة» بأمريكا كما يتصور الناقد الهندي ما بعد الكولونيالي الأبرز والأشهر هومي

التي تشترط مرتكز «العمل» الذي هو «عمل الذاكرة» ذاتها. وما حصل في العراق غير قابل لـ«النسيان»، و«نسيان أمر ما صعود نحو باب الهاوية» كما قال الشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي لا تزال بلاده تعاني استعماراً متصلياً وعنصرياً... ويطال الذاكرة أيضاً.

وكما تطرح (مجانين بوكا)، ومن بعيد أيضاً، «موضوع الهوية»... وإن بحدة أقل مقارنة مع موضوع الذاكرة. الهوية وعلى ما أخذ يطالها، وعلى غرار الذاكرة، من تفتيت مقصود ومدرّوس ومبرمج. وكما أن الرواية تطرح موضوع السرد ككل، وأحقية «سرد الحكاية العراقية». والسرد، هنا، الوجه الآخر لمقاومة النسيان. ولعل في الذاكرة والهوية والسرد ما يؤكد على ما يمكن نعتة بـ«أنغام العصر» التي يفيدنا «النقد الثقافي» على مستوى فك ما يدخل وما يخرج ما بينها. والرواية تطرح هذه الأنغام بحس إنساني مرهق بل معدل وملطف (Tempéré) على نحو ما دعا إليه الفيلسوف ومؤرخ الأفكار ترفتان تودوروف في مختتم كتابه الدسم «نحن والآخر». الكاتب لا يبدو موافقاً على «الخيار التكفيري» الذي يصرّ على الاستئصال والاجتثاث، ولذلك دافع المراسل الحربي، ومن خلفه السارد والكاتب، على التخندق في صف «المقاومة»: «أرأيتم، كيف تصنعون الإرهابيين بسهولة؟! تحلو لكم هذه التسمية فيما تحتفظون بكلمة مقاومين لكم فقط، وتنكرون استخدامها علينا» (ص ٦٦)، وقبل ذلك التخندق في صفة الكتابة والإبداع. فبوكا هو العراق بأكمله، والموقف منه هو موقف من الانهيار القائم والقادم من جميع الجهات. وحتى إن كنا نقصد، من قبل، إلى السرد بمعناه المصاغ في النقد الثقافي... ممّا جعل هذا الأخير يلتبس بالتاريخ والجغرافيا... وممّا جعل الكاتب يفيد من حسّه الصحفي، ومن تقنية الروبرتاج تعييناً... وممّا جعله يفيد من تقنيات الفن السينمائي، وخصوصاً من ناحية تقنية «المونتاج الموازي»... وكل ذلك في إطار من دفق لغوي استطرادي قوامه الكشف والتأمل البارق في أحيان والسخرية وإن في أحيان قليلة.

غير أن ما سلف لم يحرم الرواية من بعض مكتسبات السرد بمعناه البنيوي أو السرد في حضوره الذاتي المستقل وعلى نحو ما يتأكد من خلال تقنية «التحوّل» بالنظر إلى

متفجّرات تختلط بالأحشاء والأشياء. وهذا ما تومئ إليه الرواية... وإن كانت، وفي النظر الأخير، لا توافق عليه.

وعلى مستوى آخر، وفي سياق الأخذ بـ«عفريت التصنيف»، فإنه لا يمكن حصر الرواية ضمن دائرة «أدب الحرب» فقط وكما تغري بذلك «القراءة الأولى». وهذا رغم أن الرواية تعنى بموضوعة الحرب، وتتضمن لمعان فكرية بخصوص الموضوع، وتجعل من «مراسل حربي» بطلها الرئيس بل وتكلفه بـ«مهمة السرد». وكما لا يمكن حصرها في «أدب السجون» أو «المعتقلات» فقط. وهذا رغم أنها تتمحور حول معتقل بوكا الذي يرتقي — وباعتباره مكاناً بطلاً — إلى مصاف المكوّن الذي يغطي على مكوّن الشخوص وباقي مكوّنات النص الروائي. الرواية، في تصوري، تعنى بـ«التمثيل Représentation»، بل وتهجس بمرتكز هذا الأخير. ما يهمها هو «جرح المعتقل» وكيف أن الاحتلال الأمريكي كان في أساس اندلاقه. هي تتشابك، وبطريقتها، مع التاريخ وكل ذلك في المنظور الذي لا يفارق ما خلفه المحتل من «أعطاب» على مستوى التاريخ ذاته ومن «جروح» على مستوى النفوس.

لقد صمّم المحتل على بناء المعتقل بطريقة تمكنه من التخلص منه بسهولة لكن على أرض الواقع وليس على أرض الذاكرة أو التاريخ. و«بيان الأمر»، هنا، كان على الروائي وليس المؤرخ كما فصلنا القول — وبعض الشيء — في نص المهاد. وإصرار الكاتب على عدم مزاحمة المؤرخ، أو قتله، هو ما جعله يرجئ أو بالأحرى يذيل الرواية بـ«نص توثيقي» في دلالة على «تاريخية الحدث» و«ثقله» في الوقت ذاته. أجل كان بإمكان الكاتب أن يستغني عن هذا النص لكي لا نطالبه بتضمينه في الرواية طالما أن هذه الأخيرة لا تحفل بـ«اللعب السردية» ولا تدعي الانتساب للرواية المضادة والرواية المثقلة بالقصاصات أو مهرجان الخطابات. فـ«عمود السرد»، في الرواية، قرين «مركزية التمثيل». وثقل التمثيل هو الذي جعل الرواية، في نظرنا، تحفل، ومن بعيد، بـ«موضوع الذاكرة»، مثلما تطرح ما تعرضت له هذه الأخيرة — وفي العراق تعييناً — من نهب بلغ حد التخريب ومن تحرش بلغ حد النحر. وكما أنها جاءت لتطرح ذاكرتها التي هي من صنف «الذاكرة المضادة»

و«ظلم العصر»، فإنها تتشبث، ومن داخل الخراب، بالحياة... وإلا كان مصير بطلها الموت — بالتالي — النسيان.

المصائر المتشابهة لشخص الرواية في تطلّعها إلى الحرية بمعناها التاريخي الإنساني، وبالنظر إلى إصرار كل فرد على سرد الحكاية ذاتها التي لا تختلف في «إطارها العام» الذي هو إطار العراق ومربع الجحيم فيه. وهذا على الرغم من «السرد الدائري» أو «الحلزوني» الذي سعت الرواية إلى إيهامنا به حين جعلت الحكاية تبدأ بالمراسل الحربي وتنتهي به. الرواية تنخرط في «حكاية العراق» ككل. وهي وحتى إن كانت تعجّ بـ«عار الاستعمار»،



المعرفة النفعية و ثقافة القص للتلقي المنتج



اسماعيل ابراهيم عبد

ان ثقافة التلقي تتوقف على المعرفة ((بالإجرائية والتطبيقية والنماذج الحياتية والإغراض النفعية - كما يقرّ به د. نبيل علي - في دراسته - العقل العربي ومجتمع المعرفة - ص ١٠٢)) (١) ((ويقرر في مكان آخر ان المعرفة ترسخ التخصص - ص ٢٤١)) (٢). واعتماداً على أهمية المعرفة وإجرائية التلقي يمكن القول ان التلقي إجراء وتخصص ومحل عرض واختبار ، وطريقة انتشار الثقافة ، بما فيها ثقافة القص وتلقيه فما الذي يتوجب معرفته من قبل القارئ والمنتج للقص ؟ .

لعل اقل مستويات المعرفة هي الاطلاع الدقيق على ما توفره اللغات الطبيعية - في الفهم الحديث لها - من مقولات وأجزاء الكلام وتعابيرها وتوليدياته القواعدية . وفي خصوص لائحة معلومات اللغة الطبيعية يتوجب معرفة ((المضمور الرمزي للفعل والاسم والحرف والصرف)) (٣). ثم الإلمام بعناصر التحليل الثقافي ومثالها (الزمان والمكان والايقونية والمعلومات) . ثم الإلمام بالتركيب الجمعي لإنتاج المعرفة . أي تقبل الإنتاج الفردي وانتشاره ليغدو فيما بعد إنتاجاً جماعياً .

القصصية كونها لغة فهي ((جهاز إعلامي مزدوج المرجع أحدهما معدوم والآخر معلوم . وان الكلمات حضور والمعنى غياب ، والكلمات (بُعد تشكيلي - كتابة) وصوت ، للكلام ، وتجليات للرمز . وهي أيضا علاقات سياقية وخلافية واستبدالية)) (٨) . إنني إذ أنوه الى الصفات العامة للغة فلأنني أدرك حدود اللذة اللغوية حين يتمكن المتذوق من الفهم العالي للغة ، وبالتالي المشاركة في اللذة القرائية والتي تنبني على علاقة ثلاثية هي (التلقي - المنتج - طبيعة الإنتاج) التي تستدعي وحدة (الحضور = كلمات ، والغياب = معنى) . وإذا كان القص يعتد بالشخصية كثيراً باعتبارها شخصية للحكي وللعمل وللروي ، فإن هذا الفهم يتطلب توفره

إن دراسة الشروط الأولية للإنتاج (الموضوع/ القيمة/ المثال) ضرورية بصورة ملحة في عصر الحضارة البراجماتية لرأس المال . والتي تقتضي التوسع في معرفة برجماتية الإعلام و إدارات المال . وملكيات مؤسسات الإنتاج الكبرى لتقنيات إنتاج العلوم الاجتماعية والعلوم الصرفة وليتلائم المستوى القرائي مع مستوى إعلام القص . وليتلائم القارئ والكاتب مع أرقى مستويات الفن حداثة ، بحيث يحافظ على شروطه الإبداعية الأهم (الطاقة ، السلطة ، سعة الخيال ، الرؤية لما في وراء حدود السياق الحالي ، قدر من التمرد ضمن سياق الاحتمالات ، التبصر بالتجربة ، من حيث الاتصال والتنظيم) (٤) ثم أدراك المستوى الاجتماعي والظرف التقني الموجه للخطاب القصصي لان هناك لقاء بينهما من الناحية الثقافية (ينتمي الممارسون للثقافة الإنسانية والثقافة للطبقيات الى ثقافات مختلفة ، فروقهما ليست مطلقة أو دائمة . ولن يبقى الفارق كما هو الآن والى الأبد . بل سيكون هناك سبيلا لتجاوزه . أي ان الفرصة مؤكدة للقاء بينهما) (٥) . من الضروري الاطلاع على فهمات الحداثة والتراث باعتبارهما نقاض متجددة الحوار . وكذلك هما جذور تنعكس في الفنون ((الإحساس بالفن والجمال شيء لاف تأسر لا تخطوه العين ، وهو حديثاً ، تأثر بحضارات المنطقة القديمة لوادي السند والرافدين والسومرية والبابلية والكلدانية والأشورية والعمورية والفينيقية القديمة - كما جاء في مقال معجب الموسوي)) (٦) .

ان المشتركات كثيرة لكن أود الإشارة إلى واحدة أساسية هي قابلية التذوق الفطرية عند كل من المنتج والمتلقي باعتبارهما كيانا حضارياً . هذه الفطرية تتوقف على توصيف النص أدبياً ، الذي تقرره ((الاشخصائية للتاريخ والاقتصاد واللغة واللاوعي والأيدلوجية والجنس والعرق وما يتخلق من الفعل الإنساني)) (٧) تلك هي مدركات المتلقي والمنتج لتوصيف ((أدبية)) الأدب ، لكن كيف يشترك الكائنات (الإنتاج والتلقي) بعملية ذوقية واحدة ؟ لعل ذلك يتوقف على مشتركات بينية ونفسية ، إضافة الى التكون الثقافي . و يمكن ان نلج موضوعة التلقي كذائقة مشتركة من خلال القص اللذائذي - كمثل - حيث ان الثقافة



تصلحاً مقياساً للجودة إذا ما توفرت القدرة الخاصة لسيمائية التلقي الفردي فمثلاً ينبغ بعض الأفراد في مجالات مختلفة لكنهم يميلوا إلى اتجاهات تقنية وفنية محددة. واعني أنهم كفاءات متنوعة وهم أذكاء شموليون ((الذكاء الشمولي هو الذي يتكون من قدرات معرفية كثيرة منفصلة بما يشمل الإدراك والذاكرة والتفكير واللغة)) (١٢) وهؤلاء يتخصصون - حسب ظروف معينة - في اتجاهات قد يبرعون فيها كمنتجين ، وكقراء ، وهو ما يخص مقالنا هنا . تأتيهم الطبيعة الفردية من كونهم أفراد قلائل في العالم ، وإنهم سيكونون قراء متخصصين ، لكنهم ليسوا كتاباً مختصين بالنقد كعمل يوفرون له جل حياتهم ، ماهمية هؤلاء ؟

من أول شروط الذكاء الشامل الجمع بين المختلفات وان واحدة منها يدفع بها إلى الاصطدام بالمؤلف والتي تحفزه على المؤلفات بين الشعر والنثر أو بين أنماط الشعر والقص . إنهم سيساهمون في إضافة قيم وتقاليده جديدة للتأليف بالإشارة على المؤلف لإتباعها . ومنها توجيه التأليف الخاص ببيئة النص إلى التوزيع - قصدياً - للنص بشكل وحدات نصية . كما ان القراءة ستتم بموجب وحدات صغيرة ، الضمائر الوصلية ، ضمائر الشخصية ، تكرار المفردات ((وأخرى كبيرة ، مثل العنوان الرئيس والعناوين الثانوية ، والتي تؤثر في انسيابية النص واللغة المستعملة فيه)) (١٣) . كما ان هؤلاء طقوساً عديدة منها تلخيص محتويات الكتب المهمة . ومنها تثبيت ملاحظات عدة على الجوانب الفارغة للكتاب . ومنها فتح أكثر من كتاب بغرض القراءة والمقارنة . ومنها القراءة في أجواء باردة ، أو ساخنة ، أو في بدء النهار أو بدء الليل أو في نهايتيهما . أنهم كثيراً ما يصرحون بأفكار جديدة لم يشتمل عليها النص ولم يقصدها الكاتب ، حفزهم النص للوصول إليها من بين النتائج العرضية لنشاط هؤلاء ، أن الأعلام سيتبنى أفكارهم ويسوق الكتب التي يشيدون بها . وربما يحفز هذا الكتاب لاستجلاء أفكار تقنية وآليات لم يعتدّها احد ، لكنها بسجالاتهم وتوضيحات آرائهم ، ستبين له قابلية للتنفيذ ، وسوف ينفذها بقصد ، أو دون قصد . ومما يمارسه القراء الأذكاء ، في أمكنة (المقاهي والمؤسسات) الثقافية جعل القص

على لذة خاصة بين المنتج والقارئ تعتمد المعرفة الإخبارية لعناصر القص ، وهي ((أن مصدر الأخبار يتم عبر فعله ما يخبر به الراوي وما تخبر به الشخصية وما يستنتجه القارئ من سلوك الشخصيات . ووفق ما تقدم ستعدد وجوه الشخصية بحسب تعدد القراء واختلاف تحليلاتهم)) (٩) وما يساعد على القراءة المشتركة الاطلاع على (أن مستويات الشخصية حسب (غريماس) مستوى عاملي وممثلين . وأن الفضاء الخاص بها كحكي معادل موضعي لمكان الخبر ومن ثم يستكمل الفهم في معرفة عوامل الفعل (المرسل) . (المرسل إليه) . الذات . الموضوع . المساعد . المعارض . الممثلين ، والممثلون لا حصر لعدددهم)) (١٠) وينتظر القارئ من تلك المعارف - التي مرّ ذكرها - السردية ((أن يبادل النص لعباً تنبثق قواعده من تفاعل الدلالات وتضاربها ، والكتاب وسيط مادي يحفظ شكل النص الخطي ، وتتعارك عليه آلاف الرغبات التعبيرية الغيائية مع رغبة المؤلف . وهنا تنشأ اللذة ، لذة مقاومة (الأخرى)) (١١) . ويعني بالمقاومة مقاومة المؤلف للقارئ ومقاومة القارئ للمؤلف ، وضمن هذا الحوار سيكون التذوق المشترك نوعاً من الثقافة العامة للتلقي ، والتي تتوسع بحسب ظروف بيئة واجتماعية متضامنة . وهي تختلف من مكان إلى آخر ومن زمن لآخر . ومن مرحلة إلى أخرى . فنية القص نفسها ستستجيب لتغيرات التذوق العام - رغم أنه لذائذي - قليل الإنتاجية . وستكون ضمن ثقافته ، القبول بالاختلاف باعتباره مكماً للبناء الاشاري للنص القصصي . كما أن التوافق الذوقي - العام والفردى - أن تقارباً كثيراً فلا يعيننا التطابق بالنتائج ، لأن ذلك مستحيل تماماً بسبب العوامل - التي مرّ ذكرها - لكننا يتجاذب النص والقراء بدرجة متفاوتة . ولنفترض أنها لصالح توسيع دائرة القراءة الممتعة ، فتلك ستوسع دائرة النمط الآخر من قراءة التلقي ، الأكثر أهمية إنتاجية . مهما أسبغنا من أهمية على قراءة اللذة القصصية فسوف نصل إلى أن فهماً مشتركاً للقارئ والقص يوسع دائرة اللذة بالدرجة الأولى . وإنهما لن يكونا حكماً نقدياً . كما أنهما لن يجتمعا على رأي واحد بسبب [ظروف النشأة والتعلم والبيئة الاجتماعية] المختلفة بينهما . وان آراءهما لن

- أونغر / ت / د. إيهاب عبد الرحيم محمد / ص ٥٧ / المجلس
الاعلى للثقافة والفنون / عالم المعرفة / الكويت / ٢٠١٠ .
- (٥) القراءات المتصارعة - التنوع والمصادقية في التأويل
/ بول - ب - آرمسترونغ / ت وتقديم فلاح رحيم / ص ١٠٤ /
دار الكتاب الجديد المتحدة / ط ١ / ٢٠٠٩ .
- (٦) منارات ثقافية / معجب الموسوي - نصف قرن على
رحيله / قصر الرشود / ص ١١ / المجلس الاعلى للثقافة
والفنون / عالم المعرفة / الكويت / ٢٠١٠ .
- (٧) درس في تاريخ الكتابة - دي . جي . ميزر - ت / سمير
الشيخ / الثقافة الأجنبية / ع ١ / ص ٥ / الشؤون الثقافية /
بغداد ٢٠١٠ .
- (٨) الظاهرة الشعرية العربية - الحضور والغياب / د.
حسين خمري / ص ١٤-١٥ / اتحاد الكتاب العرب / دمشق
٢٠٠١ .
- (٩) المصدر السابق / ص ٣٣٣ .
- (١٠) الظاهرة الشعرية العربية. مصدر سابق / ص ٣٣٣ .
- (١١) القراءة والحدثة - مقارنة الكائن والممكن في القراءة
العربية / د. حبيب مؤنسي / ص ١٩٥ / اتحاد الكتاب العرب /
دمشق / سوريا / ٢٠٠٠ .
- (١٢) مدخل علم النفس / لندا . دافيدف / ت د. سيد الطوّاب
- د. محمود عمر - د. نجيب حزام - د. فؤاد أبو حطب /
ص ٥٢٩ / منشورات مكتبة التحرير / ط ٣ / القاهرة / مصر
١٩٨٣ /
- (١٣) النسق النصي والنسق أمتني في الحركتين المتظافرتين
للقصيدة / بشير حاتم / ص ١٧ / ط ١ / الاتحاد العام للأدباء
والكتاب في العراق / بغداد / ٢٠١٠ .

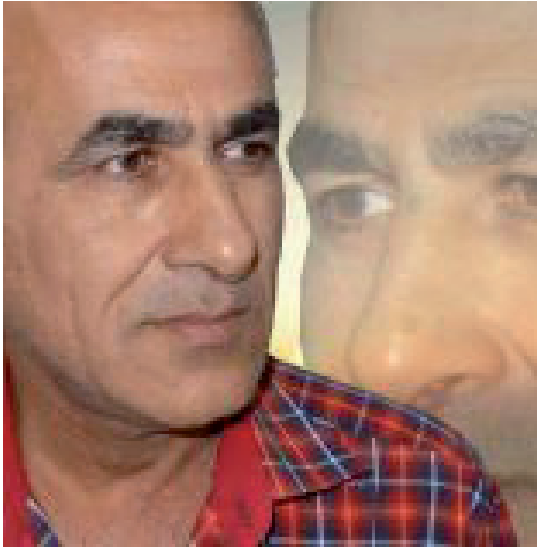
ثقافة يومية نامية في الثقافة العامة للمجتمع ، بنوعيتها اللدائنية والإنتاجية . وهو ما يجب دراسته ومتابعة وتحديد مديات تأثيرهم فيه . أنهم مجتمع باعة وشرّاء الكتب ، مهّيني أفكار القرارات . موزعي جماليات القص بين شرائح الجمهور ، وأعياء أم غير واع . وقد يؤثرون حتى في القرار السياسي حين يتناغم النظام السياسي مع الأدباء .

انهم جملة القراء المكونين لذائقة الثقافة القصصية فالتلقي الخاص ذائقة متخصصة عن طريق التعليم والذكاء والموهبة والدربة . وهي عملية إنتاجية بالدرجة الأولى ، أنها وظيفة أفراد وظبوا أنفسهم لهذه المهمة ، جعلوها قضية حياتهم . أنهم النقاد الذين تعلموا وتدرّبوا واختصوا وتفاعلوا بذكاء موهبة مع الثقافة النقدية (الفهم الفلسفي والتقني) . أخذوا بمهمة الدراسة والتوجيه لقواهم وثقافتهم لمتابعة التتابع القصصي . وسوف يحاولون تأشير خلل الكتابة والمرحلة وضعف الأداء.. كما أنهم سيسمون أو يُسمون قوى ورفعة الأدب . ويحددون درجة الجودة والتفوق عند القصّاصين .. لسوف يطرحون وسائل فهم ، وطرق معرفة متجددة للوصول إلى الغايات النبيلة من جمال وجهد وتوصيل ووسائل اشتغال. أنهم لا يُضيعون جهدهم في تأريخ الأفراد إنما عليهم الوقوف عند نمو وتكامل وتغاير آليات القص وابتداع آليات جديدة ، وأخرى مساعدة . عليهم مهمة توضيح صيغ التعامل مع قضايا الأدب والإنسان بروية بعيداً عن الأهواء والنوايا الحسنة . أنهم قضاة النصّ والجناة عليه إن أخطأوا أو شطأوا.. أنهم أطباء الكلمة والمعنى والفهم !

المصادر

- (١) العقل العربي ومجتمع المعرفة - مظاهر الأزمة واقتراحات بالحلول . ط ١ - د. نبيل علي / ص ١٠٢ / المجلس الاعلى للثقافة والفنون / عالم المعرفة / الكويت / ٢٠٠٩ .
- (٢) العقل العربي ومجتمع المعرفة المصدر السابق / ص ٢٤١ .
- (٣) الزمن في اللغة العربية - بنياته التركيبية والدلالية / أمحمد الملاح / ص ١٩١ / منشورات الاختلاف / الجزائر / ط ١ / ٢٠٠٩ .
- (٤) يقظة الذات / براجماتية بلا قيود / روبرتو مانغايرا

الطروحات المعرفية وإشكالياتها في النقد الثقافي قراءة في كتاب (النظرية والنقد الثقافي) للناقد محسن جاسم الموسوي



د. محمد أبو خضير



يُعدّ النقد الثقافي واحداً من أهم الاتجاهات النقدية (المابعدية) التي شغلت مشاغل النقد في الثقافة الأوروبية باعتباره وليداً انشاقياً من منظومة معرفية قافزة على حواجز النظريات الأدبية والجمالية المكرّسة في طويات العقل الأوربي الحديث. ومسوّغ إشكالية هذا الاتجاه هو الحراك المرجعي له وشتاته بين جملة معارف وفنون وعلوم ليس لها من المجاورة والانتلاف إلا في فضاء النقد الثقافي ذاته.

ويطرح كتاب الدكتور محسن جاسم الموسوي (النظرية والنقد الثقافي) حصراً تاريخياً شاقولياً ومعرفياً لعتبات الأداء الأولى لهذا النقد. ويعاير (الموسوي) وبتحليل قرائي بين طروحات رواد هذا النقد، وما يمكن أن يناظره في لوح الثقافة العربية الإسلامية القديمة منها والحديثة.

ويُسجّل الناقد (الموسوي) ذلك في إبراز طروحات (الجاحظ) وشخصه المهمّشة ومتون كتاب (الأغاني) ورصده لوقائع ذات سمة يومية وشعبية لفئات مختلفة من شرائح المجتمع جامعاً بين الأمير والشحاذ. ويظهر الموسوي جملة أصوات لها اجتراحها في الثقافة العربية المعاصرة أخذت دون وعي جازم بالنقد الثقافي ليكون (الوردي، ومحمود أمين العالم، وطه حسين، وعزيز السيد جاسم) طلائع النقد الثقافي وفقاً لقراءاتهم لمتون التاريخ الاجتماعي والديني والسياسي.

ويجادل الموسوي طروحات النظريات الغربية ومفاهيم الاستعلاء وأواليه والافتراح لدى رهط من النقاد والمفكرين والفلاسفة. فكان له اشتباكه الصارم لطروحات الناقد الأمريكي (هارولد بلوم) بمجموعة ما أسماه (الأمهات) من الكتب لأكثر من (١٥ كاتباً) وعالمياً وفناناً يُنصب منهم (بلوم) أباً للثقافة الإنسانية دون منازع ثقافي وجمالي، فالثقافة لدى (بلوم) تبدأ بـ(شكسبير) الذي لا يملك آباء ومراجع ليكون أستاذاً للتاريخ، وينتهي (بلوم) خاتماً فريقه الإبداعي بإنتاج (بيكيت) مروراً بـ(موليير).. ملتن، ووردزورث، دانتي، جوته، ديكنز، إليوت.

وعد / بلوم / هؤلاء بما أسماه (كفاية السلالة) فلا تتوافر بأثر ذلك أية ثقافة أو خاصية جمالية خارج السيادة أو النسب الغربي، وإذا ما توافر ذلك في حواف الإمبراطورية الغربية فإنه في داخل خصائص الأداء الفني الجمالي لـ(السلالة).

ويستدعي الموسوي في تداخلاته الثقافية سياسة التطميس، تلك القائمة في خطابات الغرب لتكون حاضرة في متن الثقافة العربية الإسلامية فالثقافة (القرشية) باتت متحكمة في المنتج الثقافي للذات العربية لتكون (نسقاً) صارماً في رده لمتجددات الذات المتطلعة إلى منتج مختلف.

ويستشعر المتلقي أن (دفعات) الموسوي ضد خطاب بلوم (اليهودي) تناظر دفعات (إدوارد سعيد) ضد (برنارد لويس) اليهودي. ويدرج الموسوي نقاد الاختلاف في مواجهتهم لخطابات التمرکز الغربي وهم في الأغلب من نقاد العالم الثالث (الاتباعي) ومن اليسار أيضاً والمهمش مثلاً (إدوارد سعيد، اعجاز أحمد، سليمان رشدي)... هومي بابا بالإضافة إلى دريدا، فوكو، آلن شولتر وجيمس.

ويرشح من قراءات النقد هؤلاء اتجاهات جمالية ومعرفية تتجاوز أخذ النص بمكوناته وإنشائه الجمالي لتفتح القراءة على ما حول النص من معارف وأنساق دون التوقف عند حواف ومتون النصوص ومفاهيمها الإبداعية من تجنيس وأنماط ووظائف وسياق، فكان الذهاب إلى (النقد الثقافي) بشموليته المعرفية المعوضة عن النظريات الأدبية. وللقدر الثقافي (معينات) معرفية متباينة الأداء والمرجعيات: ١- النظرية الماركسية، ٢- النظريات

العلمية والاجتماعية، ٣- الأنثروبولوجيا الثقافية، ٤- المعلوماتية الإعلامية، ٥- النسوية، ٦- البعد النفسي، ٧- العلاماتية، ٨- نظرية الأدب.

ويسجل الكاتب (محسن جاسم الموسوي) ملحقاً للنقد الثقافي مع كتاب (طه حسين) (المعذبون في الأرض)، ويذهب إلى مقارنته بكتاب (فرانز فانون) (معذبو الأرض) فكلاهما في مواجهة موروث الدولة الكولونيالية من ثقافة وسلوك وقيم وآفاق اجتماعية وسياسية، إلا أن ثمة ميزة لكلا الكاتبين كون (طه حسين) له أسلوبه المتنوع من آداب وصحافة ونقد، أما (فانون) فيبحث عن موضوع الوعي الوطني والثقافة الوطنية.

ومن خصائص نص (طه حسين) أنه محدد في إطار الدولة الوطنية القطرية، فيما ينفتح (فانون) على مستويات خطاب (الدولة المستعمرة) أو المتحررة حديثاً من الاستعمار. ويؤشر الموسوي في ملاحظته الكتابة النسوية في ثلاث مراحل:

١ - ما أسمته الكاتبة (أيلين شولتر) بمرحلة المحاكاة والمجاراة.

٢ - مرحلة الرفض مجسداً في نتاج الروائية (فرجينيا وولف) في كتابها (غرفة تخص المرء وحده).

٣ - المرحلة الثالثة وحملت عنوان (كتابة جسدي). ويتم تعريف النقد الأنثوي ليعرف بينه وبين النقد النسوي بأنه النقد الذي تكتبه أنثى فحسب، ولا يدخل في كتابات النقد الرجال حتى وإن كانوا مناصرين للمرأة.

وتحمل رواية (عصفور من الشرق) لـ(توفيق الحكيم) وسيطاً جمالياً وإنسانياً بين الشرق والغرب رغم ما يؤشره (الحكيم) من اختلافات بينه كذات داخل الرواية التي أتت كشهادة (سيرية) وبين صديقه (أندريه والحكيم) في ذهابه إلى قلب أوربا (باريس) يعيش تحولات نفسية رومانسية وثقافية، فهو محافظ على إرثه الشرقي منتقداً بعض عوالمه الحضارية والاجتماعية، إلا أنه لا يُقر كلياً بما هو قائم في أوربا من سلوك مادي لتكون الموسيقى علاجاً لتلك الظواهر المادية.

وبأثر ضغط الأوضاع المادية وشجة العمق الروحي يذهب الحكيم مذهب (جوته) و(كارليل) في تحولاتهما المادية إلى الرومانسية ليستذكر السيدة (زينب) في القاهرة ملاذاً روحانياً، و(الحكيم) في

ويجد (أحمد) أن العالم واحد كونه صراعاً بين الاشتراكية والرأسمالية وأمثال هذا (الأدب الثالثي) اتجاه مبالغ فيه يعتمد على بعض أدباء العالم الثالث في مواجهة (النظريات الأوروبية الناجزة والمحقة).

ويتشابه لدى (إعجاز أحمد) أداء الاتجاهات المابعد حداثة بالثلاثين في موضوعة رفض المركزية الغربية، فالأجهاان يدينان (الأرشيف الغربي) برمته، كما أن هذا الموقف يفهم في مستوى واحد مع موقف جماعة الماركسية الغربية. ويقف (إعجاز أحمد) متقاطعا بحكم رؤيته الماركسية مع مقولات (فوكو) بشأن الخطاب، ويؤشر انقطاع فوكو عن واقع الحياة المتغير وتغافله عن مكونات مهمة مثل الأمكنة والتميزات الطبقية والفاعل البشري، وهو ما يتعالى عليه خطاب (فوكو).

رغم تباين مواقف (إدوارد سعيد) و(إعجاز أحمد) فإن الأخير له إطراره لمواقف (سعيد) ونضالاته الإنسانية والثقافية، وهو بالتالي صاحب القضية والتاريخ المقتلع من قبل (القوة الكولونيالية الكبرى الثانية بعد جنوب أفريقيا).

وسعيد لدى (إعجاز) في إشارة شخصية وعاطفية شفيفة (هو رائع في كتابته يقترب لتشريف ذلك الأصل. وقد فعل ذلك في بمواجهة العوارض كافة، وبكل ما يقدر عليه، متخطياً حدود تخصصه الأكاديمي وتكوينه الذهني الأصلي، خالصاً من أية دوافع تستدعيها الشهرة أو المهنة من أية أطماع شخصية. وإنما هو فوق الحقيقة) يقابل الموقف هذا رؤية نقدية جاهدة من قبل (إعجاز أحمد) فيما يخص منجز (سعيد) (الاستشراق) فهو عنده يحمل رؤية (فوكو) و(نيتشه) ومسميات مثل (السجل الإجمالي) (التغاير المعرفي) (حقل الاستطراد) وهي إحالات صريحة إلى مقولات (فوكو) ونزوعه (الإنساني اللاواعي) وكذلك (النيتشوي).

ويظل كتاب (الاستشراق) رغم ذلك في رأي (إعجاز) (هو الأعظم في سيره النظرية الأدبية برمتها، وفي سرديات العلاقة بين المعرفة والقوة الغريبتين).

وموقف إعجاز من (سعيد) في حالة تبدل دائم وقلق معرفي وتساؤل قائم، فالجمع بين طروحات وأسماء مثل (فوكو، غرامشي، جولييان، بندا، لوكاتش، كروتشه وآرنولد) في مستوى واحد هو



سيرته المقنعة هذه لا يقر بالتقاطع الجاد بين الشرق والغرب، فهو ناقد لمظاهر كيان ثقافي لا يعترف بإنسانية الإنسان وحقوقه في الحياة سواء في الشرق أو الغرب.

ويعرض الموسوي لطروحات المفكر الهندي (إعجاز أحمد) وكتابه الشهير (في النظرية: طبقات، أمم، آداب) معتمداً الاتجاه الماركسي في رده على رهط من النقاد الماركسيين المعنيين بالدراسات الثقافية مثل (إدوارد سعيد، سليمان رشدي، فريدريك جيمسون، هومي بابا).

وقراءة (إعجاز أحمد) لمسوغات الإطاحة بالنظرية تمتد إلى جملة حركات سياسية وقوى ثورية من تلك التي سادت في عقد الستينات بحركات إصلاحية في أروقة الجامعات التي أزلت مفهوم (الثقافة الناشطة) وأحلت محله (ثقافة النص)، كما ظهرت إلى السطح مسميات مثل أدب (دول الكومنولث)، خطاب الأقليات، السنة المضادة، التعددية الثقافية، الهجرة الثقافية.

ويتحفظ (أحمد) على طروحات رفيقه (فريدريك جيمسون) بأن هناك ما أسماه (أدب العالم الثالث)،

مصدر تناقض طروحات (سعيد) كما يبرز التفاوت بين (سعيد) و(إعجاز) كلما أتت موضوعات الثقافة والمثقفين وأدوارهم وتمثلاتهم والقوميات وفصلها والثقافات وصراعاتها. ومرجع ذلك هو التزام (سعيد) بـ(الجدل الاعترافي) وتبني (إعجاز) لفكرة الجدل الماركسي. إلا أن الاثنين يجتمعان في حاضنة ما بعد الحداثة وآليات تجاوزها لكل مقولات الانغلاق والتمركز والأصل وأواليه. ويشير الكاتب إلى موضوع في غاية الطرافة ولإمتاع تخص تمايزات مسميات مثل (المنفى) و(المهجر)، فالمفكر الهندي يعتمد مقولة للناقد (ريموند وليمز) التي تتلخص إلى أن (علينا التمييز بين النفي والتشرد فثمة مبدأ في النفي عادة، بينما ليس هناك غير التراخي في التشرد).

وفي رده على إحدى مقولات (سعيد) يفرق (إعجاز أحمد) بين (المنفى والمهجر). والمنفى في مفهومه ليس ذلك الذي (يعيش في الحاضرة الغربية لأسباب مهنية)، فالمنفزيون (أولئك الذين يحنون في العيش في مساقط رؤوسهم. على الرغم من رغباتهم والتزاماتهم بحكم إرادة سلطة ذلك البلد). أو (بحكم الخوف من التصفية الشخصية) فالمنفى (ليس امتيازاً، وإنما استحالة. ليس مهنة بل ألماً) وهو ما يختلف عن المهاجر الذي يتحدث (عن الهجرة على أنها حالة وجودية).

أما (سعيد) فإنه يطرح ثلاث نعوت ليتم التمايز بينها مثل (المنفى، اللاجئ، المغترب).

فحينما يأتي (اللاجئ) كنتاج لدولة القرن العشرين، فإن المهاجر يمتلك فرصة الاختيار. أما (المنفى) فهو طريد يسعى لخلق عالمه البديل، فالمنفى (حياة تعاش خارج المسار المعتاد). أما النفي فهو (عزلة يحيها المرء خارج الجماعة). وتنتهي الثقافة الغربية بأثر تراكم المهاجرين والمنفيين إلى أن تكون (نتاج المنفيين والمهاجرين واللاجئين بصورة رئيسية).

ويتعرض (إعجاز) إلى ما طرحه مواطنه (هومي بابا) مفهوم (الهيئة الثقافية) ويسأل (إعجاز) عن مدى تكافؤ الثقافات في الأداء والاستهلاك في زمن المتغيرات الكبرى المقترنة بالإلكترونيات الحديثة.

وفي العودة إلى المنفى والمهجر، فإن (إعجاز) له ما يتقاطع به و(هومي بابا) في الاحتفاء بالثقافة المنفى في الثقافة الغربية ويجد في هذا الاحتفاء

نوع من التغاضي عن ثقافة المثقف المنفى. ويؤشر (إعجاز) إلى ما طرحه موقفه من الروائي (سليمان رشدي) حول المنفى بأن (رشدي) ليس منفيًا بل هو في اختيار منفاه ليكون (منفاه اختياريًا) شأنه في ذلك شأن مجموعة من الأدباء والمثقفين مثل (جيمز، كونراد، إليوت، باوند، بيكاسو، جيرودشتاين).

وهؤلاء يختلفون عن (المنفى) الذي يكتب لقراء غائبين عنه جسداً، حاضرين في بلدان أبعد منها الكتابة قسراً.

وإعجاز يختلف بذلك عن سعيد و(سليمان رشدي)، هومي بابا، جوليا كريستيفا الذين يكتبون عن المنفى وكأنه ملاذ اختياري يعيش فيه المثقف سعة اختياراته الثقافية.

ويسجل إعجاز إشارة في غاية الدقة والألمعية التحليلية حيال المثقف (الثالثي) ويتخذ من سليمان رشدي أنموذجاً فقراءة أدب (رشدي) كما يرى إعجاز تفتقد الحس بالخوف أو بالاغتراب والرعب. وثمة شعور بوجود احتفال ما بهذا الضياع مادام الانتماء كما يعرض له (دريدا) ما هو إلا (إيمان فاسد، خرافة، أصول، مورثات عصر التنوير، أو ميتافيزيقا الحضور).

والمثقف (الثالثي) لا ينمو من التأثير (بثقافة المنفى) ليتم صياغة الثقافة الغربية عبر مثقفي العالم الثالث الذين يعيشون هناك بأمانة وإخلاص ويقف (إعجاز أحمد) معترضاً لمقالة رفيقه الناقد الماركسي (فردريك جيمسون) (أدب العالم الثالث في عصر الرأسمال وتعدد الجنسية ويجدها انحراف عن النظرية الماركسية. فالثقافة الأوروبية تأخذ عنده كـ(إرث امبريالي) وفق مصطلح (سبيفاك) وتأخذ أوربا (كأنها كل واحد، كل واحد فيها، وكل فرد، امبريالي)، لذا يجري التعامل مع الديمقراطية والاشتراكية والدستورية كـ(إرث امبريالي) لأن منشأها الغرب.

ويرفض (إعجاز) بما أسماه جيمسون (بالأدب الثالثي) الذي يعد نفسه (ممدني الآخر) ويطرح (هومي بابا، سليمان رشدي وجيمسون) بدائل الحداثة الأدبية ممثلة في البديل (الثالثي) عند كتاب (الواقعية السحرية) في أدب أمريكا اللاتينية. أما أدب (الكومنولث) فلا وجود له لدى (رشدي) والجامع بين الأدباء هو اللغة الإنكليزية لا غير، وبأثر التزامه الماركسي يرفض (إعجاز) تقسيمات العالم إلى جغرافيات ثقافية وما ينسحب على المكان

وترهيباً إلى القبول والموافقة، ما يعني إعادة إنتاج العادات والطقوس والتمثلات والصور التي فرضت عليها بأساليب وأشكال تغير مصدرها وجذورها التاريخية .

يشمل النص وهو رد على طروحات جيمسون، (فنص جيمسون ليس نص عالم أول، وليس نصي عالم ثالث. لسنا الممدنين لبعضنا الآخر) .

ويخلص (إعجاز أحمد) إلى تشميل فكره ليكون خارج التمرحلات والتحقيقات (المابعدية) .نحن نعيش في مرحلة ما بعد الاستعمار ولكن ليس جميع المثقفين ولا جميع خطابات هذه المرحلة وهذا العالم هو ما بعد استعماريين ، فلكي يكون الخطاب ما بعد استعماري حقاً، عليه أن يكون ما بعد حدائيه من النوع التفكيكي أساساً بحيث لا يكون ما بعد استعماري بحق بين المثقفين غير أولئك الذين هم ما بعد الحدائيين أيضاً. وتنتفح نقدية د. محسن جاسم الموسوي للجمع بين الطرح المفهوماتي والأداء القرأني جامعا بين النظرية والتطبيق ما يؤشر فجوة الترجمة ومؤسساتها العربية وإشكالاتها إذ تندرج جملة عنوانات لم يتح لها الوصول إلى القارئ العربي وقبله الدرس الأكاديمي في دفاعه عن فضائه التقليدي الساكن!! فالنقد الثقافي لا زال مغرباً ومغيباً في خارطة النقدية العربية.

تظل الثقافة العربية ثقافة مغلوبة وعند (دي سيرتو) فإن المستهلك يقوم عادة على (إعادة إنتاج) الثقافة الغالبة.

ويسجل (الموسوي) وفق ذلك أن على الثقافة العربية أن تقوم بدورها في أن (تهضم إنتاجياً) الثقافة التي اضطرتها ترغيباً





طيف (المنطقة المقدسة)



عباس خلف علي

لحظة التأسيس :

في صيف عام ١٩٩٤ طرح الناقد والروائي محمد علي النصراني مفهومه (طيف المنطقة المقدسة) من خلال نشر مقالين أو أكثر ، تتضمن السمات الأساسية لهذا الوليد الذي يعد نقطة تحول في مسار اشتغالات الناقد والخروج عما هو متعارف عليه في استحلاب المعنى من جسد النص ، شانه في ذلك شأن المنقب في الكهوف حين يراوده الحلم قبل أن يكتشف ضالته فيه ، نسبة الاختلاف تفتح دائما شهية الخلاف الذي لا يأتي منسجما مع دورة البحث عن المضمرة وإنما يسلك طريقا لا تخلو من حلزونية الأواني المستطرقة في مفازات النص أنها عملية تقصي الغائب من وجوه النص المنسية أو المضللة كدور المنقب الحالم تماما .

في أي نص إبداعي مجاهيل متوارية ، كيف يمكن لنا أن نسلك وجها يدلنا على مقارباتها الزمنية والثقافية والاجتماعية ، تلك التي تلوح بها الأنساق ولا تكشف عنها ، تحتويها ولا تبوح بها علنا ، أنها تستتر بالتضمين في تبادل القيمة بينها وبين التلقي ، أنساق مكتنزة ، مُهابة ، مُثيرة ، استفزازية ، يقول عنها الجرجاني أنها المعاني التي تحتاج إلى فطنة ودراية قبل أن يسلك الباطن منها عن الظاهر ، يعني أننا أمام منطقة قلقة غير مستقرة أو ثابتة في النص تستدعيننا إلى تفصيلها وليس التغاضي عنها ، أي مراجعة تشكّلها والاستدلال بمواقفها من دون إغفالها وتهميشها ، وهي أيضا تشكلات أطلق عليها عياشي بالبؤر الماكرة التي لا تسمح لنا معاينتها من بعيد إلا بعد أن تؤشر استثناءها لغرض المراجعة وتشخيص دورها في الوظيفة الكلية للكتابة .

هذه النظرة لم تكن مجردة التوصيف عند مناهج الأقدمين أو المحدثين في تتبع حيثيات النص ، ولم تكن أسيرة لثوابت سابقة وإنما بقي الاجترار يتصاعد في المفاهيم النصية بشكل ملفت ، وهي تعيد إلى الأذهان عبارة لا نص ينشأ من فراغ ، لا نص عبثي يبتعد عن تناول التحليل والتأويل ، أنه من الممكن أن يتمرد على نمطيته وشكله ومضمونه ولكنه لا يفلت من زمنه وطبيعته إزاء حركة الواقع ومتغيراته ، أن الأشكال في النصوص هي نماذج مطروحة بالأساس للتداول والفحص والتشخيص ، لأنها براهين القول عند المتكلمين على حد تعبير القرطاجني وهذه الأقوال تحمل أسئلتها معها كما تحمل بنفس المعيار مضمراتها المنضوية تحت شعابها التي تستدعي إلى تعيين منزلة المستور منها والمقصي والمعزول .

وبعودة سريعة إلى هدف المقالين آنفي الذكر .. نجد أنهما لحظة انطلاق وتأسيس معرفي ، في لعبة النصوص الماكرة وما تنتجها من انعكاس في صورة الملامح لما قبل التأليف وبعده من جهة ورؤية التلقي من جهة أخرى ، ثم هدف التكريس لذات المفهوم - طيف المنطقة المقدسة - ليشمل مساءلة أوسع في محيط الكتابة ، مساءلة ضمنية حول التأليف والقراءة ومدى تأثيرهما المتبادل في الكشف والتجري عن الماهية واللغز والمعنى التي تحيلنا إلى الوظيفة التماثلية في معادلة

ما يتحقق من سياق في التأليف وبنفس الجهد مع سياق ما يتحقق من القراءة ، حيث يتم من خلالهما التركيب والتفكيك وإعادة لبنى النصية التي تمنحنا صور لا تعد ولا تحصى ، وكان ما يقرأ عاكسا لأشياننا المنسية وكأنها تعيد دورتها ونراها عبر شاشة مفتوحة تعرض فيها مختلف الأطياف والألوان لحياتنا وماترافقها من أحداث ووقائع يستفزها دائما ذلك البعيد / القريب الآتي من السياق اللفظي للنص ، وهي تنمو وتتصاعد (المقصود هنا اللبنيات الحلمية المتصورة في الذهن) على شكل نص مرادف لحقيقة النص السابق وهما في ذلك ، النص السابق المدون أو اللاحق الذهني غير المدون ، هما في الأحرى يتناغمان حول مرجعية أساسية في التخليق ، المؤلف لا يريد أن يكون العارف الكلي والمهيمن على الأنساق ويترك السبيل للقاريء أن يدون في سجله ما رأى ..

وهنا يصبح شبح القيمة الجوهرية هي المنطقة المشتركة التي يتقاسمها التأليف مع التلقي في صنع المدونة بشقيها الذهني والنصي في عملية تبادلية وعلائقية مترابطة بينهما .

هذه الغاية دفعت الناقد النصاروي أن يتوغل في رمال مفهوم (المنطقة المقدسة) المتحرك ، موضحا ومبيناً ماله وما عليه ، أنه ليس استعلاء على النص ولا أقل منه ، ما يعنيه هو قيمة التجربة أو المحاولة في دخول عالم النص بكل تفاعلاته سواء التأليفية التي ترسم لنا المعنى أو التوليديّة التي تتحقق من فعل قرائي محايد للنص في إيجاد نوع من التداخل بينهما أو التواشج في منطقة محايدة ، وبهذا يختار لنا الناقد مكانا ليس كما ألفناه أنطولوجيا قائما على بعده الوجودي وإنما يقوم على أساس المعنى .

وهكذا تأتي فكرة الكتاب في ضوء التأسيس الذي مهدت له آلية الأسئلة الأولى التي طرحتها بضع مقالات متفرقة لتركها تحمل ذات المضامين بكل إمكاناتها التي تنشّد حضور الكلام في تصوره وكتابته في صيغ مداه الساعي عبر - طيف المنطقة المقدسة - التي هي قراءة في حيثيات ما قبل وبعد التأليف المكون لأبعاد الصيرورة النصية من جهة والقارئ من جهة أخرى في عملية استحضار بعدهما المكاني والزمني حول ما أسماه دريدا بالأثر وكيفية انتقال الدلالة من محتوى

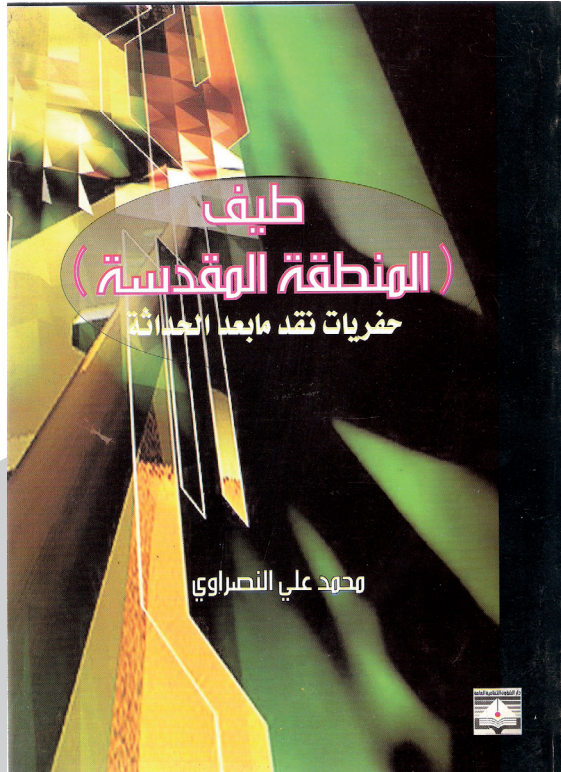
بمعناها ولا يمكن لها أن تظهر إلا بمنسوب لا يخلو من إدراك كنهه ، أنها نصوص تروي فعلها الاستيهامي الذي يسحبنا أو يحيلنا إلى مبتغاه ولكن السؤال الذي يثار هنا أو هناك ، هل أن هذا المبتغى يمكن أن يكون هو الفاعل المؤثر في طبيعتنا لكي نكتشف من خلاله طبيعة الطيف القادر على شحن تصوراتنا ، وهل أن هذا الطيف بالفعل هو المنطقة المقدسة التي تشغل حيزا من التفاعلات العقلية للأحداث ، وهل غياب الأب عن محتوى التجربة الأدبية تتيح للقارئ إقامة بنية افتراضية موازية لعلامات النص ومثيراته أو أن هذا الكتاب يسعى كغيره في طرح الآليات الإجرائية التي تفسر طبيعة المنهج والمفهوم القائمين على اتصالهما بأطر مرجعية ثابتة ، وإن كنا نشك في ذلك ولكن نضعه احتمالا في الممكن ما زلنا أمام إشكالية الكتابة بأبعادها القرائية والتأليفية وما يتركز بينهما من تصورات ينتجها الاختلاف والأثر والكتابة الأصلية أي الرؤية التي تصوغ لنا طبيعة ما يكتب من نصوص .

أنه مجرد تساؤل يتبادر إلى الذهن أحيانا ونحن إزاء مواجهة ما نقرأ أو ما تتركه لدينا تلك القراءة على الأقل من انطباع .

نصي إلى محتوى ذهني وبذا ستكون دورة تتابع هذه الحركة غير السكونية في الانتقال التي تشبه إلى حد ما وصفه جاكوبسن في التوصيل وهو يعين مزايا وخصائص مفهوم التبليغ والمبلغ أو المرسل والمرسل إليه في فعل الرسالة بطبيعتها وتحريرها ومضمونها حتى وصولها إلينا ، وكيف تكون معبئة بتحويلات وتداخلات مختلفة عما تفرزه الدلالة بمفهومها العام والخاص من دون أن تختفي علاماتها الوجدانية فينا المنبعثة عن تصورات الزمان والمكان الحاضر والمؤجل فيها ، أي بمعنى تنتقل الكتابة من نسق لفظ / كلام إلى حالة من التكهّن والمرادة بوصف الأول محفزا والتالي عاكسا لأفق الإحالة التي يستعين بها على تشكيل ملامحه الغائبة .

طيف المنطقة المقدسة :

مثلما لم تتبرأ الأسئلة المؤسسة لطبيعة الخوض في صراع المجاهيل وبعدياتها في عالم الكتابة ، كذلك ينقل الكتاب الحاوي لمضامين هذا الطيف شكل هذه الأسئلة عبر منافذ تواجدتها في النصوص السابقة ، تلك النصوص التي تروي قيمة حضور المعرفة إزاء ما بلغت إليه الكتابة من مواقع ، ولهذا لا يمكن الإفلات من أسرار ما يكتب بطريقة أو بأخرى من دون أن يدخلنا النص فضاء الصنعة ، ذلك الفضاء الذي يتسع إلى قابلية أظهار المكنون القابع في قيعان لا تستبدل إلا



الرواية والتاريخ



أحمد بو حسن

واسيني الأعرج، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٦.

ملخص:-

رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، لواسيني الأعرج، من الروايات القلائل التي كتبت حول الأمير وتاريخه. وهي بذلك من الروايات التاريخية التي يلتقي فيها السرد الروائي بالسرد التاريخي، حيث يبدو فيها التاريخ الواقعي شفافاً خلف لعبة السرد. ويبدو أن الكاتب الروائي حاول في عمله أن يقلص المسافة الفنية بين السرد التاريخي والتخييل السرد، مع ما يستتبع ذلك من مراعاة الصنعة الروائية ومتطلباتها، ومحاولة المحافظة - بقدر أو بآخر - على متطلبات الصنعة التاريخية. وسنقتصر في هذا التقديم على بعض القضايا التي توحى بها قراءة هذه الرواية. وهي قضايا مرتبطة أساساً بالعلاقة بين السرد الروائي والسرد التاريخي؛ مثل، تأليف الرواية، ولعبة التوازي في الرواية، وشفافية السرد.

١- تأليف الرواية

المقصود بتأليف الرواية هنا كل ما يتعلق ببنائها وتركيبها وصوغها صياغة حكاية وسردية. ذلك أن الوصول إلى تلك الصياغة الروائية تطلب تأليف مجموعة من العناصر المختلفة والمتنوعة؛ معظمها مُستمد من الوقائع التاريخية التي وقعت، ومن حياة أشخاص تاريخيين واقعيين. وقوام ذلك التأليف هو مجموعة من المصادر والوثائق المختلفة التي يمكن التأكد منها في عالم الكتابة التاريخية والوثائقية. ناهيك عن المشاكل التي تثيرها مثل هذه الوثائق في تنوعها واختلاف مصادرها الجزائرية والعربية والفرنسية والإنجليزية، إذا ما اقتصرنا على المرجعية الوثائقية التي ألف منها الكاتب روايته، المعتمدة على التاريخ الحديث للجزائر في مرحلة صراع الأمير عبد القادر مع الفرنسيين الغزاة خلال سنوات ١٨٣٢ - ١٨٤٧.

وقد فرضت هذه المادة التاريخية المختلفة والمتنوعة على الكاتب أن يبحث عن شكل صوفي تخيلي، يجمع كل تلك المواد والوثائق في سرد روائي يعطى لذلك الزمن التاريخي بعداً فنياً يبعده عن التاريخ الحداثي، ويرتبط به في نفس الوقت بمسافة فنية يخلقها ذلك الصوغ الحكائي والسرد الذي قد يقول، أو يحيل على ما يحيل عليه الحدث التاريخي. ولكن قد يتجاوزوه ويفنيه ويسائله في نفس الوقت. فكيف ألف الروائي الباحث واسيني الأعرج رواية كتاب الأمير؟

رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، هي من الروايات الأخيرة لحد الآن في مسار الكتابة الروائية للباحث والروائي الجزائري واسيني الأعرج (١). وهي من الروايات القلائل عن الأمير عبد القادر الجزائري. ذلك أن الأمير عبد القادر لم يحظ في السرد الروائي بمثل ما حظي به في السرد التاريخي. بخلاف بعض القادة التاريخيين في العالم العربي أو الأوروبي. ونلقي هنا بهذه الملاحظة للتأمل فيها الآن فقط.

وقد نبادر إلى القول بأن رواية واسيني الأعرج تشكل مرحلة جديدة في كتابته الروائية، لأنها حاولت أن تقتحم سرداً روائياً معقداً، يتماهى مع التاريخ والواقع أحياناً بشكل أكثر وضوحاً مما هو في رواياته السابقة. فهو يكاد يستمد

مادته من التاريخ الجزائري الحديث في القرن التاسع عشر. ويركز بالخصوص على مسار شخصية تاريخية هامة، في تلك المرحلة، وهي شخصية الأمير عبد القادر بن محيي الدين الجزائري (٢٦ شتنبر ١٨٠٧ - ٢٤ مايو ١٨٨٣) (٢)، في حقبة صراعه مع الفرنسيين الغزاة؛ ما بين ١٨٣٢ و ١٨٤٧. ثم حقبة نفيه (أو أسره أو سجنه) في فرنسا؛ ما بين ١٨٤٧ و ١٨٥٣. كما يركز المؤلف كذلك على شخصية دينية مسيحية فرنسية، هي شخصية الأسقف أنطوان - أدولف ديبوش Antoine-Adolphe Dupuch (١٨٠٠-١٨٥٦) (٣)، الأسقف الأول في الجزائر، ما بين ١٨٣٨ و ١٨٤٦.

ليست هذه أول مرة يعتمد فيها واسيني الأعرج على تاريخ الجزائر، بل جل رواياته تدور حول الجزائر الحديثة والمعاصرة وتستمد نسغها وإطارها وواقعها من ذلك أيضاً. ولكن الذي يميز هذا العمل الروائي هو الحضور القوي للمادة التاريخية، المتمثلة في الوثائق والكتابات والمراسلات والمصادر المشهود لها في كتابات تاريخ الجزائر في تلك الحقبة، وبالخصوص في تاريخ الأمير عبد القادر، وتاريخ الأسقف الفرنسي ديبوش، مع بعض الإشارات الدالة على تاريخ فرنسا في ذلك الوقت؛ وبالخصوص ما يتعلق منه بالصراع بين الأمير عبد القادر والفرنسيين. وتتمثل كذلك في قوة لغته السردية التي كانت تخرج من صلب الوقائع التاريخية وترائب السرد التاريخي. أي من الحقائق التاريخية الموثقة، ومن عملية الكتابة التي تحاول رفع تلك الوثائق إلى مستوى التخيل السرد، حتى يكاد يصبح السرد التاريخي شفافاً ترى من ثقبه الوقائع التاريخية، ويشرئب منه السرد التاريخي. بالإضافة إلى تعقد موضوعها وتعقد العلاقة القائمة بين موضوعاتها التي تؤلف في النهاية صوغها الحكائي والروائي.

الرواية بهذه الصفة المذكورة عمل روائي تطلب من الكاتب جهداً كبيراً لتأثيرها بالوثائق والمستندات والرسائل والمصادر. كما تطلب منه بحثاً طويلاً ودقيقاً، وانتقاءً مقصوداً؛ فعلاً ودالاً يخدم القصد الروائي الفني، بعد القصد التاريخي والاجتماعي والديني والإنساني. ولهذا قد يبدو من الصعب تتبع خيوط هذه الرواية ومقاصدها ما لم يتوفر القارئ على قدر معين من المعرفة بالمصادر

التاريخي كذلك. ألم يُسمَ روايته بكتاب الأمير؟ الرواية تجمع بين روح الإبداع الروائي وروح البحث العلمي.

وخلال هذا التوازي السردى تفتتح الرواية على توازيات أخرى موضوعاتية ومكانية وعقائدية واجتماعية. وقد أدى هذا الوضع الحكائي، الذي يتوخى التأليف بين تلك الأوضاع والمستويات المختلفة والمتنوعة المستمدة من المادة التاريخية إلى القيام بتسريد الوقائع التاريخية، وذلك بشحنها بالمتخيل الكامن في اللغة السردية ولعبتها من جهة، وبفك بعض المفاصل التاريخية من جهة أخرى، بتنسيبها وجعل السرد يتجزأ ويتشظى ليطول أوضاعاً وأماكن وأشخاصاً ولغات دقيقة تنفذ إلى أعماق المشاعر الإنسانية وأحاسيسها، وتنشئ في جيوب مهمة في الذاكرة والتاريخ والأشخاص والمواقف ... !

٢ - لعبة التوازي.

نقصد هنا بالتوازي أن الرواية قد تحكم في نسجها السردى وجود مسارات متوازية مختلفة. إذ هناك مساران كبيران متوازيان بارزان يتبعهما السرد من بداية الرواية إلى نهايتها. ويقوم هذا التوازي الأكبر على سرد حياة الأمير عبد القادر الجزائري في حقبة معينة من حياته؛ حقبة مقاومته للمستعمر الفرنسي للجزائر منذ ١٨٣٢، إلى لحظة استسلامه لفرنسا بشروطه الخاصة، ونفيه أو سجنه في فرنسا، ما بين ١٨٤٧ و١٨٥٣. والتوازي الآخر هو سرد حياة الأسقف الفرنسي المسيحي أنطوان - أدولف ديبوش.

ونجد بمحاذاة هذا المستوى من التوازي بين الحياتين مستويات أخرى من التوازي. منها تواز ثان، يتمثل في حياة شخص مجاهد عربي مسلم، وهو الأمير عبد القادر بن محيي الدين الحسني الذي يصل نسيبه إلى أهل البيت حسب بعض الروايات. وحياة شخص فرنسي أسقف مسيحي قضى جزءاً من حياته في الجزائر قائماً فيها على الكنيسة، وعلى الأعمال الخيرية، وقضى الجزء الآخر منها في فرنسا.

والمستوى الثالث من هذا التوازي هو تجربة المنفى. التي عرفها الأمير في فرنسا ثم في تركيا وسورية. ولم تتطرق الرواية إلا إلى منفاه في فرنسا بشكل خاص. مع الإشارة إلى سفره إلى

المعتمدة عليها، لأنها "رواية - عمل" بحث روائي". وقد سماها كتاب الأمير، لأن الكتاب هنا يفيد السجل أو الشهادة التي تنصف الأمير. وهي مثل الروايات الكبرى التي تعتمد على التاريخ بهذه الصورة التي وُظف فيها في هذه الرواية. فهي تدعو القارئ إلى القراءة، والمساهمة في تشييد الرواية ودلالاتها. وتلك ميزة مثل هذه الأعمال الروائية. ولنا في بعض الأعمال الروائية التاريخية الإنسانية ما يدل على ذلك؛ مثل أعمال تولستوي، وبلزاك، وهمنغواي. وفي أعمال بعض المعاصرين؛ مثل الأعمال الروائية لأمبرتو إيكو، وأعمال أمين معلوف، وغيرهم.

ولكي يتمكن الكاتب من تأليف ذلك الكل التاريخي بمختلف مستوياته وعلاقاته المعقدة، لجأ إلى تبني تقنية الكتابة بالمسارات المتوازية. وهي تقنية تقوم على مستويات مختلفة من التوازيات التي تسير جنباً إلى جنب خلال مسار السرد. ولكنها توازيات تفتتح على العلاقات المعقدة التي يفرضها الصوغ الحكائي، وتفرضها الوقائع التاريخية أيضاً. كما سيفرض هذا التأليف الروائي نوعاً من التناوب في السرد على الطريقة النهرية أحياناً. وقد أسعفت المؤلف هذه التقنية على تتبع مسار الأمير ومسار ديبوش ومختلف العلاقات المختلفة التي ولدها المساران في جزائر الثلاثينيات والأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن التاسع عشر.

لقد قسم الكاتب روايته إلى ثلاثة أبواب كبرى، هي: باب المحن الأولى، وباب أقواس الحكمة، وباب المسالك والمهالك. ويتوزع كل باب على لحظات يتم فيه توزيع السرد وتوجيهه، وينفتح على الذاكرة بشكل خاص. وعدد هذه الوقفات هو اثنتا عشرة وقفة. كما اتخذ من مكان تاريخي هام، هو الأميرالية، وهي بناية قديمة على قدم البحر في ميناء الجزائر العاصمة، اتخذ منها منطلقاً لتوزيع السرد على أميراليات أربع؛ منها ينطلق وإليها يعود ليتوزع من جديد حتى الأميرالية الرابعة الأخيرة. ويلاحظ على هذا التأليف "للكتاب- الرواية" نوع من التدرج في السرد، ونوع من التقسيم المحكم الذي كان يراعي التتابع التاريخي وتطور الأحداث التي يكاد يظهر منها التقسيم الثلاثي للحكاية: بداية، وسط نهاية. والتقسيم الأكاديمي في البحث

ح. فاي. شارع سان كاترين، ١٣٩. أفريل ١٨٤٩.
(الرواية . ص. ٢٠). ولهذه "الوثيقة-الرسالة"
عدة طبعات بالفرنسية في شكل كتيب صغير، مؤلف
من ١٢٥ صفحة (٥).

وهناك مستوى آخر يصاحب الرواية ويسير مع
الرسالة الرواية، وهو المستوى الذي يحث فيه
الأسقف ديبوش الأمير على الاعتراف. وذلك من
خلال سرد الرواية للوقائع التي عرفها الأمير مع
الفرنسيين في الجزائر من خلال الأسئلة التي يليها
على الأمير، ويطلب منه أن يجيبه عنها بصراحة. لا
شك أن هذا السلوك نابع من صميم التصور المسيحي
الذي يتقنه الأسقف ديبوش. وكذلك روح الصراحة
التي يظن أنها قد تَطَهَّرَ الأمير مما اقترى عليه
من طرف الفرنسيين. وكان الرواية، بحكم تحكم
الأسقف في السرد، قد وجه الرواية بهذه الروح
المسيحية التطهيرية، التي يقوم بها مع الأمير
لتُغْفَر ذنوبه. وكان الأمير هنا في مقام الاعتراف
بالذنب وطلب صكوك الغفران...!

يبدو أن هذه الأوضاع المتوازية والمتداخلة، هي
التي فرضت على الكاتب أن يقرأ كثيراً عن مختلف
هذه المستويات، ويحاول تركيبها في صوغ سردي
وروائي محكم. وقد فرض عليه هذا الوضع التاريخي
أن يلتزم التتابع التاريخي (الكرونولوجي) الدقيق
أحياناً، بحيث يكون ذلك الخيط التتابعي للأحداث
منسجماً مع ما يمليه الواقع التاريخي لمسار تاريخ
عبد القادر. ويكون ذلك التتابع التاريخي هو
الممسك بتوزيع السرد في الرواية. ولهذا غالباً
ما نجد التأكيد في بداية كل مرحلة سردية في
الرواية على تواريخ معينة دقيقة وغير وهمية.
لاحظوا أننا هنا أمام صنعة التاريخ في يد صانع
روائي. ولم ينقص هذه الرواية إلا الهوامش التي
تشير إلى توثيق المصادر والمراجع والوثائق.

غير أن الكاتب لكي يؤلف روايته من كل هذه
التوازيات والعلاقات المعقدة، نجده يدخل في
محاولة تجريب كتابة جديدة، قد تكون هي
القادرة وحدها على استيعاب ذلك البناء، وذلك
الصوغ الروائي. فقد وجد الكاتب نفسه أمام
اختيارات فنية سردية صعبة؛ إما أن يكتب رواية
تاريخية كلاسيكية؛ تركز على البطل والأحداث
الكبرى، ممجدة للبطلات الأميرية. وممجدة للروح
الإنسانية للأسقف ديبوش، ولكنها منفرة ومحطمة من

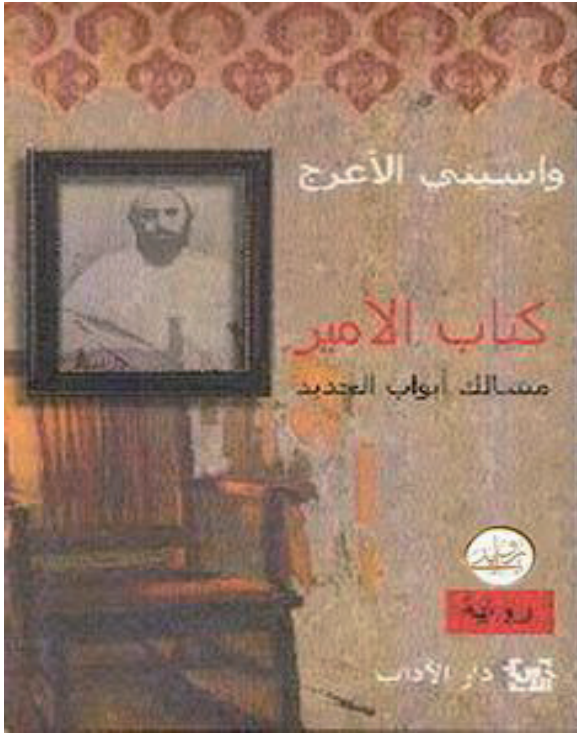
تركيا التي ذهب منها إلى دمشق بسورية. كما
عرف الأسقف ديبوش بدوره المنفى كذلك، عندما
أعفي من مهامه في الجزائر رغمًا عنه، فاضطر إلى
الذهاب إلى إيطاليا، فرنسا، ليضطر مرة أخرى
إلى مغادرة فرنسا إلى إسبانيا، ثم يعود إليها في
النهاية.

والمستوى الرابع هو وجود وضع استعماري فرنسي
متدرج في شراسته، ووجود وضع جزائري متدرج
في مقاومته بكل صعوباته وتعقدهات الداخلية
والخارجية.

والمستوى الخامس هو الموقف الفرنسي من نفي
الأمير إلى فرنسا؛ في تولون Toulon ، فبو
Pau ، ثم في قصر أمبواز في بوردو. وموقف
الأمير الذي طالب بتنفيذ فرنسا لوعدها بالسماح
له بالذهاب إلى مكة أو عكا (أو تركيا أو سورية).
والمستوى السادس هو علاقة الأمير المعقدة
ببعض القبائل الجزائرية؛ بأوضاعها الاجتماعية
والحربية الموروثة، وعلاقته التي تعقدت في
مراحلها الأخيرة مع سلطان المغرب، مولاي عبد
الرحمن وأمرائه وولاته. ثم العلاقة المعقدة أكثر
أيضاً مع فرنسا، ووضعها المتقلب خلال فترة صراع
الأمير مع الفرنسيين. (٤)

والمستوى السابع هو التوازي بين بناء الرواية
انطلاقاً من رغبة ديبوش في كتابة رسالة إلى
لويس نابليون، يدافع فيها عن الأمير، واحترام
فرنسا لكلمتها وشرفها بإطلاق سراح الأمير. وبين
سرد الأحداث أو انفتاح الرسالة على الأحداث التي
يريد ديبوش التدقيق فيها، وإقناع الفرنسيين
بما فعل الأمير، وبراءته مما حصل، أحياناً، أثناء
حروبه مع فرنسا. وعندما يكون ديبوش قد استوفى
كل دقائق الأحداث الدالة على لسان الأمير، وهي
التي يريد عرضها على لسان لويس نابليون، تكون
الرواية قد وصلت إلى نهايتها أيضاً. هناك علاقة
بين الرسالة وتصور بناء الرواية. وكان الرواية
"رسالة"، أو "مرافعة"، للدفاع عن الأمير أمام
لويس نابليون. وواضح هنا أن الرواية قد اعتمدت
على هذه "الوثيقة-الرسالة" التي صدرت في كتيب
بعنوان: عبد القادر في قصر أمبواز، مهدى إلى
السيد لويس نابليون بونابرت، رئيس الجمهورية
الفرنسية. بقلم مونسينيور أنطوان-أدولف ديبوش
أسقف الجزائر السابق. الطبع والليتوغرافيا ل.:

مجموعة من الوثائق والرسائل والنصوص التاريخية؛ وهي نصوص ووثائق لها مضانها وأصحابها، ويمكن التحقق منها في أصولها المحفوظة، مثل رسالة ديبوش إلى لويس نابليون، وحياة أنطوان-أدولف ديبوش، وتحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، وحياة الأمير عبد القادر لشارل هنري تشرشل، وغيرها من المصادر الكثيرة؛ الفرنسية والعربية التي تحيل عليها مجموعة من النصوص التاريخية التي وظفت في الرواية، فإن السرد



التاريخي كان حاضرًا في الرواية بهذه الصفة، الوثيقة أو الرسالة أو النص التاريخي المتنوع. ولعل احتفاظ الرواية ببعض النصوص والوثائق باللغة الفرنسية يدل بدوره على التأكيد على توثيقية السرد.

غير أن هذه المادة التاريخية الموثقة لما استعملها الكاتب في الرواية قد انتقلت من مستوى الوثيقة بالمعنى التاريخي إلى مستوى النص-السرد الروائي الذي يساعد التخيل على خلق تصورات جمالية يقترب بها القارئ من الزمان والمكان، بل يجد لتخييله وجودًا وكيانًا واقعيًا. ثم الذهاب بعيدًا وراء الأحداث السياسية والاجتماعية وغيرها، لمحاولة فهم وتمثيل الواقع المعقد في تظاهراته الجميمية والعميقة جدًا. فالسرد الروائي عندما

سلوك القبائل والعامة، وسلوك العناصر الخارجية، أو يطور أدواته وتصورات له للكتابة السردية التي تتعامل مع التاريخ. الواقع، إن كل متمعن في الصوغ الحكائي لهذه الرواية سيلاحظ أن الكاتب لم يسلك ذلك الاختيار الكلاسيكي التقليدي، وإنما حاول تمثيل بعض منجزات "رواية ما بعد الحداثة"، كما نظر لها النقد التاريخي الأمريكي والأوروبي؛ أمثال هايدن وايت، ولاكابرا، وهاتشيون، وبول فين، وبول ريكور، وغيرهم، في تعاملهم الجديد مع التاريخ، والسرد التاريخي والسرد الروائي في النهاية. وميزة هذا التصور الحداثي هو التقريب بين السرد التاريخي والسرد الروائي.

لقد حاول واسيني الأعرج هنا أن يقدم سردًا جديدًا، ورواية تاريخية مختلفة عن الرواية التاريخية الكلاسيكية التي أشرنا إلى بعض خصائصها، مع الإشارة إلى الصعوبات التي ستعترض الكاتب في الصوغ الحكائي لمختلف المواد التاريخية، وبالأخص الوثائق التاريخية والوقائع التاريخية؛ من حيث دمج التناس السرد مع التناس التاريخي. ونقصد بهذا النوع من التناس علاقة "النص-الوثيقة" التاريخية بالنص التاريخي السرد داخل الرواية. ولكنه سرد يقلص المسافة بين التاريخ والرواية كما سنرى فيما بعد. وكذلك بعض المشاكل التي يثيرها انتقاء الوقائع والأحداث، وعدم مراعاة تعقد بعض الأحداث في مستواها التاريخي، ثم اختلاق بعض الأوصاف غير التاريخية.

٣ - شفافية السرد

الرواية والتاريخ مصطلحان تاريخيان لغويان، رضاء من شدي واحد هو الخبر. هما مرهونان ببعد تاريخي متغير. وقد تأثرت كل من الكتابة التاريخية والرواية التاريخية ببعضهما البعض في القرن التاسع عشر. ثم تطورت الرواية التاريخية في اتجاه أشكال روائية أخرى، واتخذ التاريخ أشكاله المتنوعة بدوره. ولكن هذه العلاقة الزمنية واللغوية والسردية مازالت تسكنهما بدرجة أو بأخرى. وليس غرضنا هنا أن نفصل القول في علاقة هذين السردين التاريخي والروائي، ولكن أن نتبين في نص كتاب الأمير بالخصوص، هذه العلاقة التي أشرنا إلى تأليفها الذي يفرض علينا توضيح تلك العلاقة.

لما كان الكاتب واسيني الأعرج قد اعتمد على

وبرونو إتيين. والمؤرخين الجزائريين، مثل، أبي القاسم سعد الله، ويحيى بوعزيز. ومحمد السيد محمد الوزير، وبديعة الحسني الجزائري، وغيرهم. أو الكتب والأبحاث العلمية التي اهتمت بتاريخ وثقافة الجزائر الحديثة.

هل يمكن تحديد المصادر التاريخية التي اعتمد عليها الكاتب في كتابته لرواية الأمير؟ من الصعب الجزم في هذا الموضوع، لأن مثل هذا التحديد قد يقتل الكتابة والقراءة في الوقت نفسه، بل ويقتل متعة التخيل الفني. ولكن الذي يمكن أن نشير إليه في هذه المسألة، هو أن الكاتب قد اعتمد على منظومتين مرجعيتين أساسيتين: إحداهما خاصة بالأمير عبد القادر، وثانيتهما خاصة بالأسقف مونسينيور ديبوش. علماً بأن الرواية تقدم لنا الأمير من خلال الأسقف الفرنسي المسيحي. وربما هذا هو الجانب الطريف والجديد في التعامل مع الأمير تاريخياً وروائياً.

عندما نمنع النظر في المادة التاريخية للرواية، وللمستويات السردية التي تألفت منها، وبصوغها الحكائي، نجدها قد انطلقت مع وصول رفات الأسقف ديبوش إلى الجزائر العاصمة من فرنسا في ٢٨ يوليوز من سنة ١٨٦٤، بعد ثماني سنوات من وفاته، سنة ١٨٥٦، ليُدفن في الجزائر. وبذلك يتم تنفيذ صديقه جون موبى لوصيته. وقد ترددت هذه الوصية في الرواية، والكتب التي تحدثت عن حياة ديبوش تؤكد ذلك. ولناخذ هذه الوصية- الوثيقة كما جاءت في الرواية كمثال على السرد التاريخي وكيف يتحول إلى سرد روائي. تقول الوصية: "لقد أعدت ذراع القديس أوغسطين إلى هيبيونة، آه! لو يكتب لي بعد موتي أن تعاد عظامي نحو تلك الأرض [الجزائر] الطيبة مع الناس الذين اختارهم لي الله. لو أستطيع أن أنطق سأقول لمن يغمض عيني للمرة الأخيرة : Redde ossa mea : meis [أي افعلوا مثلي] لو فقط...". (ص ٢٣٣).

هذه الوثيقة مثبتة بالفرنسية في كتاب عن حياة ديبوش، بعنوان:

Vie de Mgr DUPUCH, Premier Evêque D'Alger par M. l'Abbé E. Pionneau

وقد جاءت فيه بالصيغة الآتية التي ترجمها الكاتب في الرواية بالصيغة المذكورة، وهي:

يصوغ حكاية تاريخية بطريقة ناجحة، لا يختزل التاريخ، ولكنه يكشف مهملاته ومنسياته، وأحياناً يبذل بعض شكوكه. وأحياناً يسقط في المحذور التاريخي، ويخرج التخيل عن معقوليته التي تحرف الوقائع والأحداث التاريخية.

٤- كيف تشغل الوثيقة التاريخية في السرد الروائي؟

ما هي الوثيقة التاريخية؟ قد يكون بندتو كروتشيه أحد من جمع أهم المفاهيم المختلفة التي عرفها مفهوم الوثيقة. وقد تبنى المؤرخ عبد الله العروي ذلك المفهوم ونقله عنه في الفقرة الآتية: "يعنى المؤرخون بالوثائق عادة المعاهدات والعقود العدلية والقرارات الإدارية والرسائل الدبلوماسية، إلخ. ولا شك أن هذه تمثل من جهة بقايا من إنجازات الماضي، ولكنها من جهة ثانية تمثل شهادات عن واقع، ومن هذا المنظور يجب أن تضاف إلى أقوال الشهود. كما أن الأخبار المروية تكتسي وجهين اثنين. مهما استخففنا بها كروايات، فإنها تحتفظ، بمجرد كونها رواية، بقيمتها كشهادة" (٦).

لو حاولنا تقصي الوثائق التي استعملها الكاتب في الرواية التي اكتست في الرواية صبغة نصية بحكم تسريدها، لوجدناها ماثلة في مختلف مراحل الرواية وفي مختلف الوقفات التي اعتمدتها الرواية في مرحلتها - تقطيع السرد إلى مراحل- للسرد، وبخاصة تلك التي تفتح على الذاكرة وتستعرض مختلف المواقف والمعارك والمحن واللقاءات والأسفار وغيرها. لناخذ مثلاً، خطب الأمير وبيعته، ورسائله إلى القبائل، ورسائله إلى الفرنسيين، أو إلى خلفائه، أو إلى السلطان المغربي، أو إلى العلماء، أو أجوبته عن أسئلة الأوروبيين في بعض القضايا الدينية، أو مراسلاته مع الأسقف أنطوان- أدولف ديبوش، بل ووصية ديبوش نفسها، وكلمة نابليون بتحرير الأمير أو كلمة الأمير في حق نابليون، أو كلمة تعهده له بعدم الإضرار بالمصالح الفرنسية، وعدم حمل السلاح ضدها. إنها كلها كتابات موثقة. لها مصدرها التاريخي الموثق، سواء في كتب الأمير، مثل، التحفة أو المخطوط الكبير، أو في أشعاره، أو في كتابات الذين اهتموا بحياته؛ سواء في حياته أو بعدها، أمثال، بيلمار، وشارل هنري تشرشل. وبول أزان،

J'ai apporté, écrit-il, les ossements d'Augustin à Hippone... Ah ! si après que je me serai endormi à mon tour, je pouvais espérer que les miens retourneront vers cette terre si tendrement aimée, vers ceux que le Seigneur m'avait donnés ! Si j'osais, je dirais ici d'avance à celui qui me doit fermer mes yeux : Redde ossa mea meis

لننظر الآن إلى هذه الوثيقة التاريخية، مثلاً، كيف سُرّدت في الرواية، أي: كيف انتقلت من وثيقة تاريخية-شهادة، لها مفهومها وأعرافها القانونية أحياناً، ولها أثرها التاريخي والاجتماعي والديني إلى نسق سردي جمالي نتج عنها كتابة روائية. فهي في عرف علم السرد حافز على إنتاج السرد والدفع به لينتج خطاباً. وهي المتحركة في لا وعي الكاتب وفي السارد الذي جعلها منطلقاً للسرد، ولعمل الروائي كله. وبذلك كانت حافزاً إلى استدعاء حياة الأمير عبد القادر، واستدعاء ذاكرته ليحكي لنا ما حصل له مع الفرنسيين أثناء مقاومته لهم. وربما كشفت هذه الوصية- الوثيقة عن خلفيات أخرى غير واضحة عندما نتعامل معها كوثيقة تاريخية بحتة، معزولة عن السياق السردى الذي نسجه الكاتب. الوثيقة هنا لها مؤلفها التاريخي، هو مونسنيور ديبوش، ولها مؤلفها الروائي هو السارد في الرواية، هو السارد ديبوش. وهنا نلاحظ الفرق بين ديبوش المنتج للنص التاريخي، وبين ديبوش المنتج للسرد في الرواية. لقد استطاع الكاتب عبر السارد، الذي كان هو جون موبى في الأصل، ولكن ترك ديبوش يقوم بتوزيع السرد في اتجاهات كان يرغب فيها ليصل السرد إلى مبتغاه، أن ينشئ لنا "كتاباً- نصاً روائياً" يحقق فيه رغبته الإنسانية.

إن هذه الوصية لما عزلها الكاتب عن صاحبها الأصلي ديبوش مؤلفها، وسلمها في يد السارد ديبوش تكون قد انتقلت من مجال الوثيقة التاريخية إلى مجال الخطاب السردى؛ لأنّ دلالتها ستنتفح آنذاك على احتمالات ومقاصد أخرى يفرضها النسق السردى. وهي وجهة السرد داخل الرواية. ووجهة السرد هذه لا تكتفي بالقيام بتنفيذ الوصية

ونقل رفات ديبوش إلى الجزائر، مثلما نقل هو ذراع القديس أوغسطين من إيطاليا إلى هيبونة، عنابة، في الجزائر. وبالتالي يكون صديقه جون موبى والقائمون بالكنيسة في بوردو وفي فرنسا قد أَرْضُوا ضمائرهم واستراحوا، كما يقتضي ذلك روح الوصية- الوثيقة التاريخية في عرفها الديني والإنساني. وإنما تفتح عوالم الرواية وعالم الأمير، الخفية منها بالخصوص.

وحتى لو كانت هذه الوصية قد احتفظت هنا بكل تلك الدلالات التاريخية، فإنها قد تجاوزتها إلى كونها قد حركت في الكاتب أبعاداً جمالية حكاية وتخيلية. ثم جعلته يقدم لنا لوحات فنية متخيلة في البحر والطبيعة وداخل النفوس في صراعاتها التي تولدت عنها مشاعر الإحساس بالقوة الفرنسية وخطرستها، ومشاعر الحمية الوطنية والدينية عند الأمير وسكان الجزائر. وكذلك الإحساس بالذنب واحترام شرف الكلمة عند ديبوش الذي يدافع عن ذلك حفاظاً على شرف دولته. وهكذا نرى أنّ السرد قد انفتح على عوالم صغرى داخل النفس الإنسانية عند المسيحي وعند المسلم على السواء. ومن ثم تم تناسل العلاقة الإنسانية بين مختلف الديانات. وتلك كانت رغبة الأسقف ديبوش الدينية العميقة في محاولة إقناع الأمير بدينه. ولكن الأمير قام بالتجربة الروحية استجابة لديبوش، ولكنه اقتنع بسلامة عقيدته الدينية الإسلامية العميقة. وكثيراً ما تعرض السرد في الرواية إلى التشابهات الإنسانية بين العالم المسيحي والعالم الإسلامي، سواء في الحرب أو في السلم.

لقد كشفت هذه الوثيقة عند تسريدها في الرواية عن الدور الذي كان يقوم به الأسقف ديبوش من أجل دينه المسيحي ومن أجل الفقراء والمحتاجين في الجزائر. وله كتابات عن الديانة المسيحية في أفريقيا، بل كثيراً ما كان السارد ديبوش يُنطق الأسقف المسيحي ديبوش، إذ كان يتمنى في قرارة نفسه أن يصبح الأمير مسيحياً، فيقوم بحلم يقظة يرى فيه الأمير أمام البابا يعمده في الفاتكان...! يقول السارد: "في تلك اللحظة رأى مونسنيور ديبوش الأمير وهو يركب بصحبته القطار المتجه إلى روما ليلقى التعميد من يدي البابا الأكبر. فكل النقاشات التي دارت بينهما كانت معطرة بأمل

الأحداث والشهادات التاريخية إلى عالم التخيل الذي يترك للقارئ حرية تخيلها وتصورها. وربما كان الكاتب ينظر هنا إلى الكتابة السينمائية البصرية والحركية. ولذلك نجد مثل هذه الأحداث في الرواية، وهي غنية بها، صالحة لأن تكون مصدرًا جيدًا للكتابة السينمائية. الرواية بهذه الصفة المذكورة قابلة لأن تكون عملاً سينمائيًا هامًا. وقد استعان الكاتب في نقل صورة عن بعض هذه الأحداث ببعض الوثائق التي قلما يستغلها المؤرخون، وهي اللوحة الفنية. فقد حفظت ريشة الفنان هوراس فيرني الرسام العسكري الذي احتفظ لنا بصورة عن الهجوم على الزمالة من جانب الفرنسيين، -وكذلك رسم لوحة عن معركة وادي إيسلي سنة ١٨٤٤-، وقد شاهدها الأمير في قصر فرساي لما زار باريس، مباشرة بعد إطلاق سراحه. وعلق عليها قائلاً، بأنهم يرسمون انتصاراتهم فقط، ولا يرسمون هزائمهم (ص ٥٨٣).

ولما كان الكاتب قد اعتمد على انتقاء الأحداث في روايته، وهذا أمر طبيعي في العملية الإبداعية. إلا أنه قد يتجاوز مهمته الفنية في ذلك الانتقاء، عندما تتعارض كتابته السردية مع الواقع التاريخي الموثق. من ذلك مثلاً طريقة معالجة الرواية لعلاقة الأمير مع السلطان المغربي، ولاسيما في المراحل الأخيرة من الرواية، التي تصادف المراحل الأخيرة أيضاً من حياة الأمير الحربية، لما دخلت الرواية إلى الأراضي المغربية في الشمال الشرقي، في نواحي ملوية وبني يزناسن. لقد عرفت العلاقة بين السلطان مولاي عبد الرحمن وأمرائه وولاته، في هذه المرحلة فتوراً، بل توتراً، لأسباب معقدة جداً، حسب المؤرخين أنفسهم. ولكن المعالجة السردية لم تستطع إبراز ذلك التعقد الذي نجحت فيه عندما تعلق الأمر بتعقد علاقة الأمير مع الفرنسيين. مع التذكير بأن الرواية قد أشارت إلى المساعدات المغربية للأمير في مقاومته للفرنسيين ولبعض المنشقين عنه.

والملاحظ أن الرواية في بعض لحظاتها من مراحلها الأخيرة، قد جعلت السرد يتجه نحو تكوين صورة مختزلة عن أوضاع معقدة جداً. بل تجاوزت ذلك إلى اختلاق صفات لم نجدها عند أهم الذين تحدثوا عن العلاقة بين السلطان المغربي والأمير. وهي وصف الأمير محمد بن السلطان عبد الرحمن بـ "العكون"

كبيرة وبعطر شرقي تصعب مقاومته". (ص ٥١) ومثل هذا الكشف لا تقوله الوثيقة التاريخية الوصية في حد ذاتها، وإنما جرّها السرد في الرواية لتفصح عن ذلك. ولكن حتى هذا الحلم نجد له ما يبرره في الكتابات التاريخية عن ديبوش. ولكن المؤرخ لا يعتقد بأحلام اليقظة، ولكن السرد الروائي يوظفها. وعندما تعبر لنا الرواية عن هذه النوازع الإنسانية، يمكن القول بأن الكاتب استطاع أن يُشغل النص- الوثيقة الوصية تشغيلاً فنياً، كشف به عن عمق النفس البشرية، ومقاصدها العميقة التي قد لا تفصح عنها الوثيقة في سياقها التاريخي. وعندما نتعرف جيداً على حياة ديبوش في بعض المصادر نجده مخلصاً لعقيدته المسيحية، بل كان يرى بأن احتلال الجزائر دينياً قد ينجح أكثر من احتلالها عسكرياً، أو أنه يجب التركيز على الجانب الديني أيضاً وليس الجانب العسكري فقط؛ أي يجب أن يصاحب الإنجيل والصليب كل من السياسة والسيف (٧)، وبخاصة في المراحل الأولى لاستعمار الجزائر. ولكن قد تفصح هذه الوثيقة عن كل ذلك عند المؤرخ أيضاً، ولكن من المؤكد أنه سيكون بوقع أو طعم آخر ومختلف. وذلك الوقع والطعم والمعنى، هو ما يميز الرواية عن التاريخ. الواقع أن الرواية مشحونة بالوثائق والشهادات التاريخية الهامة. وقد تعرض بنوع من التتابع التاريخي المنتقى بمنتهى الدقة، فعلاً. فقد تعرضت الرواية إلى أهم المعارك التي خاضها الأمير، ولكن ليس كلها، لأن الأمير خاض حوالي ثلاث وثلاثين معركة مع الفرنسيين، وحوالي أربع وثلاثين معركة مع القبائل. ولهذا حاولت الرواية أن تنتقي بعضاً من هذه أو تلك. لا شك أن من أهم الأحداث التي عُرف بها تاريخ الأمير هو بناؤه لمدينة "تاكدامت"، لتكون عاصمة إمارته، بعد قضاء الفرنسيين على عاصمته الأولى مدينة معسكر. ثم اهتدأه بعد ذلك إلى تبني مفهوم الزمالة. وهي في الأصل قبيلة في غرب الجزائر. والزمالة هي القبيلة المتنقلة أو العاصمة المتنقلة. تجمع بين القبائل ومفهوم الترحال ومفهوم الهجرة في نفس الوقت.

لقد حاولت الرواية أن ترسم لنا صورة دالة عن تلك الأحداث، تعرض لها المؤرخون، بل هي مشهورة في تاريخ الأمير عبد القادر. غير أن الرواية بحكم السرد والوصف والتخيل أخرجتها من عالم

١٩٨٠. وقائع الأحذية الخشنة، بيروت، ١٩٨١. ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دمشق، ١٩٨٢. نوار اللوز، بيروت، ١٩٨٣. مصرع أحلام مريم الوديعه، بيروت، ١٩٨٤. ضمير الغائب، دمشق، ١٩٩٠. الليلة السابعة بعد الألف: رمل الماية، دمشق-الجزائر، ١٩٩٣. الليلة السابعة بعد الألف: المخطوطة الشرقية، دمشق، ٢٠٠٢. سيدة المقام، ألمانيا/الجزائر دار الجمل، ١٩٩٥. حارسه الظلال، الطبعة الفرنسية، ١٩٩٦- الطبعة العربية ١٩٩٩. ذاكرة الماء، ألمانيا، دار الجمل، ١٩٩٧. مرايا الضير، باريس، ١٩٩٨. شرفات بحر الشمال، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠١.

٢- هناك مصادر ومراجع كثيرة عن حياة الأمير عبد القادر الجزائري. نذكر منها بالخصوص تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، وضعه الأمير محمد بن عبد القادر ظهرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٠٣، بالإسكندرية. والطبعة الثانية، جزاءن، قام بشرحها والتعليق عليها الدكتور مدوح حقي، بيروت، دار البقعة العربية للتأليف والنشر، ١٩٦٦. وكتاب، الأمير عبد القادر، لشارل- هنري تشرشل (بالإنجليزية، سنة ١٨٦٧). ترجمه إلى العربية وقدم له وعلق عليه، الدكتور أبو القاسم سعد الله. ظهرت منه ثلاث طبعات: الطبعة الأخيرة، عن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٤. أما الطبعة الأولى فظهرت سنة ١٩٧٤. وكتاب، محمد السيد محمد علي الوزير، الأمير عبد القادر الجزائري: ثقافته وأثرها في أدبه، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٦. وهناك كتب كثيرة عن الأمير، نذكر منها بالخصوص كتاب بول أزان (بالفرنسية). ٣- أذكر هنا كتاباً هاماً عن ديبوش، وهو: Vie de Mgr. DUPUCH, Premier Evêque d'Alger, par M. l'Abée E. Pionneau, Bordeaux, 1866

٤- إبراهيم ياسين، موقف المغرب من الاحتلال الفرنسي للجزائر: ١٨٣٠-١٨٧٤، رسالة جامعية مرقونة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بالرباط -أكدا، ١٩٨٧. تحت رقم ر.ج. ٩٦٤، ٢.

Dupuch A.A (Monseigneur), Abd 5-el Qader au château d'Amboise, Bordeaux, Imprimerie Faye 1849, p125

٦- عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، الجزء الأول، الألفاظ والمذاهب، المركز الثقافي العربي، بيروت-البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص ٨١.

٧- حياة ديبوش المذكور، ص. X.

(ص ٢٨٥) وهي صفة تفيد الإنسان الأبله الذي لا يفهم في الأمور شيئاً. علماً بأن المصادر التاريخية المعروفة عن الأمير لم تشر إلى ذلك، وقد تكون من اختلاق الكاتب. كما أن أخلاق الأمير عبد القادر، وسلوكه وحسن منطقه وثقافته وتعففه، لا تسمح له بمثل ذلك التوصيف. ولكن معظم الذين يعدون عمدة في تاريخ الأمير، أو في تاريخ السلطان مولاي عبد الرحمن، أو محمد بن عبد الرحمن نفسه، لا يذكرون ذلك.

الخلاصة

حاولنا في هذا التقديم أن نوضح أهمية السرد التاريخي، كما عبرت عنه رواية كتاب الأمير، الذي يحاول أن يقرب المسافة بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية. ورأينا كيف تتحول الوثيقة التاريخية إلى نص سردي روائي يخدم مسار السرد فيها. كما كشفنا عن شفافية السرد الروائي الذي يحاول الاحتفاظ بكل مقومات الوثيقة ولا يحورها إلا بالقدر الذي يخدم السرد. فرأينا بأن الكاتب قد بذل جهداً كبيراً في جمع الوثائق التي أثبت بها السرد الروائي، حتى أننا وصفنا هذا العمل بأنه يدخل في الكتابات الروائية التاريخية الحديثة، هدفها هو دفع الوقائع والأحداث والوثائق التاريخية لتكشف أكثر عن المناطق المجهولة في الوثائق وفي الأحداث التاريخية. كل ذلك وفق صوغ حكائي يسمح بالتخييل لينفتح أكثر على العوالم الإنسانية الدفينة في العلاقة بين الأشخاص والديانات والثقافات. وذلك ما عبرت عنه الرواية في مختلف مراحلها وفي لغاتها المتألقة ووثائقها الغنية والمتعددة والمتنوعة. والرواية في النهاية جديرة بالقراءة، لأنها حركت وكشفت عما يختزنه تاريخنا المغربي والعربي والإسلامي من مخزون غني بالأحداث والأبطال والظواهر الإنسانية التي يمكن للسرد العربي أن يوظفها لإغناء كتابتنا السردية غنى تاريخنا وحضارتنا.

الهوامش:

١- واسني الأعرج، روائي وأستاذ باحث في كل من جامعة الجزائر العاصمة، وجامعة السوربون بباريس. بدأ مسيرته الروائية منذ الثمانينات من القرن الماضي. وأصدر حوالي ثلاث عشرة رواية قبل رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، وهي:

البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل)، دمشق-الجزائر،

أستحضر شبح (المنطقة المقدسة) .. قراءة في كتاب (مدينة الزعفران)



محمد علي النصراوي

إنّ المراكز الأساسية التي يمكن أن ننطلق منها هو ملاحظتنا أنّ القاص (عباس خلف علي) قد طرح مشروعه هذا (مدينة الزعفران) بصفته كتاباً قصصياً و ليس مجموعة قصصية . إن عدم وضع مشروعه هذا تحت أي خيمة تجنيسية معينة يعد المعيار الأول لبلورة رؤيا القاص الشاملة .

إذن كيف استطاع القاص أن يستثمر فضاء الرؤيا..؟ و ماذا يستدعي لنا مفهوم (الرؤيا) ؟..

(تقرن معجمات اللغة الرؤيا بالحلم ، إذ تحدد معناها بما يراه النائم في منامه . لكن بعضها يثبت للرؤيا معنى رؤية العين ساعة اليقظة أيضاً مستشهدة بما ذكره ابن برّي و الفراء من الشعر و بما ورد في القرآن من أي الذكر الحكيم . من هنا تصبح الرؤيا أعم في دلالتها من الحلم و اشمل في معناها منه ، وهو ما يجعلها أكثر ملاءمة للتوظيف الفني) (١) . ومن هذا المنطلق قام القاص باستثمار الرؤيا فنياً في وحداته القصصية ، بينما نرى اتخاذه من صيغة (الكتاب / النص) وعاءاً جامعاً لمتوالياته - بدالاً عن مفهوم (المجموعة) التي تضم في داخلها قصصاً متفرقة - هو كسر السياج التأطيري و الانفتاح على متواليات أخرى تأخذ طابع النسق التكويني لبنية افتراضية هذا من ناحية ، و من ناحية أخرى إن صيغة (الكتاب / النص) تقترب من المستوى المعرفي .

الافتراضية لاحتواء عالم النص ، فإن هذه البنية هي (الجين المعرفي) الذي يُعدّ النواة الانشطارية لخلق متواليات قصصية تتداخل فيما بينها بالتنافذ الرؤيوي ، لذا فإن هذا (الجين) يفتح سجله المعرفي لاستدعاء مواد أولية من خارج المتن ليتم التلاقح معها معرفياً .

وفي ضوء هذا المنطلق و إذا ما أردنا أن نعرف ما هي المواد الأولية التي وظفها القاص كنصوص سابقة على نصه ؟.. نلاحظ أن القاص استخدم نوعاً من التناصات على مستوى التشاكل الرؤيوي مع واقعة (غدير دم / حصار المدينة) ، من أجل أن تقوم المدينة بدفع الجزية إلى الوالي العثماني. وكان هذا في (٨) ذي الحجة من عام -١٢٥٨ هجرية ، الموافق ١٠ / يناير من عام ١٨٤٢ م . و قد استمر الحصار لأيام معدودة تمّ في نهايتها إلقاء القبض على زعيم المتمردين (إبراهيم الزعفراني) من قبل قائد الحملة العثمانية (سليمان ميراخور) الذي أحدث ثغرة في أسوار المدينة نتيجة القصف المركز من مدافعه الموجهة نحوها .

إذن ماذا عمل القاص (عباس خلف علي) في كتابه (مدينة الزعفران) ؟..

لقد عمل على تذويب هذه الواقعة و امتصاصها داخل نسيجه القصصي من أجل خلق رؤى متعددة - هو تتبع أثر معالم المدينة . إن ذكاء القاص جعله يقف عند شخصية (إبراهيم الزعفراني) متفحصاً إياها من الداخل و ذلك لسببين أساسيين هما :

- ١/ إن الوثائق العثمانية تؤكد أن شخصية (إبراهيم الزعفراني) هو أحد (اليارمزيين) و (اليارمزي) في اللغة التركية تعني (الشقاوة) - أي بالمعنى الدارج (الشقاوة) - قد كَوّن عصابة كبيرة من قطاع الطرق الخارجين عن القانون .
 - ٢/ إن شخصية (إبراهيم الزعفراني) تحمل في داخلها بذرة (زعيم وطني) قام بجمع جماعة من الرجال الأشداء لحماية المدينة ضد الاستعمار العثماني . و ذلك من خلال التدوين الشفاهي المتكوّن على شكل بنايات ذهنية مطمورة في عقول الناس المعمرين و الذين كانوا شاهد عيان على هذه الواقعة .
- هذا الاختلاف في شخصية (الزعفراني) شكّل لدى القاص (جينه المعرفي) على تخليق وحدة ثنائية ، تلك التي كانت بمثابة النواة الانشطارية الأولى لتكوين هذا المجال الشبكي/ المخلّق لهذه

إذن على مستوى التشاكل الفني/ المعرفي ، يبدو لنا (الكتاب / النص) عبارة عن وحدات قصصية متنامية في تفعيل الحدث الدرامي على تشكيل (بنى افتراضية) قائمة على أنقاض عالم حقيقي . و هذا ما يستدعي مفهوم آخر أكثر دقة لاحتواء (الكتاب / النص) ، ألا و هو (المنطقة المقدسة) الخاصة بالكتاب ، لأن هذه المنطقة تتشكل و تتكون من جرّاء اللقاء التفاعلي بين نص المنشئ و القارئ على خلق منطقة للتصادم المعرفي فإن هذه المنطقة هي



بمثابة المجال الشبكي المخلّق على تكوين (عالم مفترض) ، لذا فإن التجميع الرؤيوي لهذه الوحدات يشكل لدينا شبك (المنطقة المقدسة) و هو عالم (مدينة الزعفران) المخلّقة .

ومن هنا نقول: إن هذا المجال المخلّق قد هيا لنا الخريطة السردية كوعاء مكاني معبأ بمثيرات موضوعية و معرفية تؤثّر في عالم هذه المدينة . إذن كيف تسنى للقاص أن يجعل من عمله هذا وعاءً مكانياً يحوي في داخله بصماته الشبكية التي تدلّ على وجود أثر لهذه المدينة .. ؟ في البدء و نحن نتتبع مثيراته الموجهة نحو تشكيل هذا المجال الشبكي / المخلّق بصفته البنية

الشيء الذي يسمى (المطحنة) على أنها وعاء أو حيز مكاني تصنع من الحجر (الصخر) و هي إما تدار باليد أو تدار بواسطة محرك كهربائي . وظيفتها تقوم بسحق حبات الحنطة و تحويلها إلى مسحوق ناعم (الطحين) و عن طريقها أيضا يتم فرز المسحوق الناعم عن المسحوق الخشن المتكون من قشور الحنطة .

هذا هو التفسير الظاهري للمثير الموضوعي (المطحنة) ، إذن لابد من أن هناك شيئا ما تدركه عقولنا و نحسه في دخالنا ، قابعا داخل هذا المثير . ذلك الشيء الغائب الذي يتولد من المثير نفسه . إن قراءة هذا الغائب هو الكشف عن أثر ما مختبئ داخل هذا المثير ، كما في الأنساق الإشارية الآتية التي يمكن استخراج الدلالات المتولدة من المثير الموضوعي (للمطحنة) :

- { حتى ترك المدينة التي تحولت إلى حادثة كبيرة اسمها المطحنة ...ص/ ٥ } { الإحالة إلى دلالة (الحادثة) .
- { أمر قائد قوة المدينة - المناخوري - بدفن الجثث فوراً ...ص/ ٥ } { الإحالة إلى دلالة (مقبرة) .
- { فتبينت بأن هذه المطحنة تتحول إلى مدخنة تتصاعد منها أبخرة محتقة ...ص/ ٩ } { الإحالة إلى دلالة (محرقة) .
- * { الكارثة التي لم تجف بعد ...ص/ ١٠ } { الإحالة إلى دلالة (كارثة) .
- { فبدت مدينة أشباح تحت تلك الإجراءات الصارمة ...ص/ ١١ } { الإحالة إلى دلالة (مدينة) .

و بالاستعارة الدلالية لهذا المثير الموضوعي (المطحنة) نتبين : -
المطحنة = حادثة = واقعة = مقبرة = فجيرة / كارثة = المدينة

أي بمعنى أن هذه الحمولات الدلالية للمثير الموضوعي (المطحنة) - قد سحبته إلى (مثير معرفي) يؤكد على أن المدينة قد تحولت إلى ما يشبه (المطحنة) لسحق الناس الأبرياء - أي ثمة كارثة أو فجيرة أو واقعة حلت بالمدينة حولتها إلى (أثر) ما يشبه المطحنة . و على هذا الأساس فإن (المطحنة) هي بنية افتراضية لا وجود لها ، قام القاص بتخليقها وصناعتها خصيصاً داخل النظام النصي ، لذا فهي تعد (مثيراً معرفياً) يخفي في الوجه الآخر منه على الكيان الشبحي أو الوحدة

المدينة . أي بمعنى أن هذا التناقض الحاصل في هذا (الجين المعرفي) قد زرع اليقين في عقول الناس البسطاء بين مؤيد و محب له من جهة و بين كاره له بصفته سبباً في واقعة (غدير دم/ حصار المدينة) .

أما شخصية (سليمان ميراخور) - الذي أسماه المؤلف بـ (المناخوري) - (بوصفه أول من اعتدى على حرمة المدينة واستباحها ثلاثة أيام - بصفته قائداً عسكرياً عثمانياً) - هي شخصية تحمل في داخلها عناصر الشر ، لأنه حينما دخل المدينة قتل الأبرياء العزل من الشيوخ و الأطفال و الحوامل (٢) .

إذن أصبح لدى القاص قطبان متناقضان ، ندان ، يحمل أحدهما الخير بينما يحمل الثاني عنصر الشر ، و للندان يعدان الركيزة الأساسية لتفعيل الحدث الدرامي ، إذ إنهما يشكلان مصدر الصراع التواتري لشحن الخطاب السردي والدفع به إلى الأمام . و هكذا نلاحظ كلما تقدمنا في قراءتنا للمتواليات القصصية نحس أن ثمة صراعاً ديناميكياً يحدث بين القديم و الجديد من خلال المثيرات المشفرة و لكن كيف يمكننا أن نكون حياديين من أجل أن نجعل قراءتنا تقترب من درجة الصفر الحيادية - هو أن نطرح أمامنا عنصر الشك في مظهر المثير ، لأنه لا يعطي القارئ كل شيء بل هناك أشياء أخرى تنتظرنا . و عليه فالقارئ لا يكتفي بالأشياء / المثيرات و إنما البحث و التوغل فيها لكشف أسرارها و معانيها المتعددة - أي بمعنى ثمة شئ مفقود ، غائب عنا ، لكننا ندركه في أحاسيسنا و على هذا الأساس فالمثيرات تعطينا أثر الشيء الغائب ألا وهو (أثر) المدينة .

مما أدى بكل وحدة قصصية أن تختلف عن التي تليها من ناحية استثمار الرؤيا و توظيفها داخل المتن السردي - أي إن المبنى الحكائي أصبح أحد الاستراتيجيات المهمة في إنتاج هذه الرؤى المتعددة . و من أجل أن نفهم كيف أصبح (الكتاب / النص) مجالا مكانياً ، مخلقا للوحدات القصصية علينا أن نتبع الخريطة التوجيهية لتلك المثيرات المتموضعة في النصوص لأنها تعد مفتاح الشفرة الأساس الذي يهيؤنا للدخول إلى المدينة ، كما في : -

الوحدة الأولى : (المطحنة)

(المطحنة) / مثير موضوعي يشير إلى موضوعه المباشر على أرض الواقع لذا يمكن تحديد هذا

قد حدثت في (المدينة) و الرجال متشاغلون بنقل الجثث و دفنها في (المقبرة) . ومن هذا الفعل الإيهامي العقلي الناتج من التفعيل القرآني نتبين أن بصمة (أثر) ترتسم واضحة أمامنا و هي أن ثمة مدينة انبثقت من قلب جدار الكهف - قد تحولت إلى (مقبرة) جماعية نتيجة وقوع كارثة ما .
و بالاستعارة الدلالية (للمثير المعرفي) نتبين أن :-

(مقايض الليل) = الجدار / المقبرة = الآثار التي تركت بصماتها الشبحية على جسد المدينة الغائبة .

الوحدة الثالثة : (قرة العين)

و(قرة العين) مثير معرفي / شاخص معلّم سيميائي ، يحيلنا إلى مرجعية خارج نصية استدعاها القاص ليقيم معها تلاقحاً فكرياً و معرفياً - لذا نجد أن هذه المرجعية تحيلنا إلى امرأة كانت تلعب بـ(قرة العين) كان لها دور مهم في تاريخ المدينة و ذلك لشدة جمالها و سعة عينيها . جاء في مختارالصاح : { و رجل (قرير العين). و (قرّت) عينه تقرّ بكسر القاف و فتحها ضد سخنت و (أقرّ) الله عينه أي أعطاه حتى تقرّ فلا تطمح إلى من هو فوقه. و يقال تبرّد و لا تسخن فللسرور دمة باردة و للحزن دمة حارة . و (قارّه مُقارّة) أي قرّمه و سكن} . و عبارة (قرة العين) تشير إلى موضوعها المباشر على أن العين باردة / ساكنة / مستقرة من شدة فرحها و بهجتها و تعلقها بالشيء . إذن لا بد من أن هناك شيئاً مخفياً وراء هذه الشفرة / الرسالة .. هو استقرار العينين و فرحتهما على الشيء لشدة تعلقهما به والكشف عن أسرارهم . و نحن نسال أنفسنا ما هو هذا الشيء الذي تبحث عنه العين و تريد اكتشافه و تتبع أثره ، ثمة شيء غائب في إدراكنا الحسي .

و من المتن السردى نقرأ النسق الإشاري الآتي :-
* { كان بعض المارة مسرعين ، يجتازون الظلام نحو الشارع الذي كان ينتظرهم في آخر الزقاق...ص/٢٩ } .

ومن هذا النسق نتبين أن (الزقاق) هو مثير موضوعي آخر يشير إلى الفضاء الدلالي المنفتح على (الشارع) . فالزقاق لا يوجد إلا في الشارع ، و الشارع لا يوجد إلا في داخل المدينة . و حينما نقرأ النسق الإشاري الآتي : { دار مهجورة يحاذيها زقاق الزعفراني...ص/٢٩ } . نستشف أن عبارة (زقاق الزعفراني) يعني أن الزمن قد تقدم بنا

الطيفية التي توحى لنا ثمة أثر ما ترك توقيعه في رمال النص تحول إلى ما يشبه (المطحنة) .

الوحدة الثانية : (مقايض الليل)

المقبض / و هو مثير عائم يشير إلى موضوعه المباشر / المؤرض - وهو الشيء الموجود على الأبواب أو الشبائيك وله حدود ظاهرية مهيأة لأن تطوقها قبضة اليد وتحركها مثل (أكرة الباب) . وقد جاء في مختار الصلاح ، (المقبض) بوزن المجلس من القوس و السيف و نحوها حيث يقبض عليه بجمع الكف . و عندما نقول قد قبضنا على الأكرة بمعنى أننا قد أمسكنا الباب و بهذا المعنى فإن القارئ باستطاعته أن يتخيل أي شكل من أشكال المقايض الموجودة على الأبواب أو الشبائيك ، و لكن لا يمكنه أن يتخيل مقايض ليل - لذا فإن المثير (الليل) تكمن في داخله الوحدة الطيفية أو ذلك الكيان الشبحي الذي يربطنا بعقل المنشئ و بهذا المعنى فإن المثير (الليل) قد يوحى لنا بـ(الجوف) / الظلام / المتاهة / الإيهام - أي بمعنى أن (مقايض الليل) استجالت إلى (مثير معرفي) / ذاتي إذ ليس هناك مقبض لـ(اليل) على أرض الواقع . إذن كيف يمكننا أن نمسك أو نقبض على الليل ؟..

(الزعفراني) متخف داخل كهف في الهزيع الأخير من الليل و هو ينظر إلى جدار الكهف المظلم و يريد أن يقبض على الليل . من هنا نستدل أن (الجدار) يشير إلى البنية المكانية / المخلفة لتفعيل الحدث التهويمي من خلال إرhasات شخصية (الزعفراني) المتخفي . كما في النسقين الإشاريين الآتيين :-
* { مسح الجدار المصقول بقشرة ملساء من الجبس البني المخلوط بمواد كيميائية غامضة...ص/٢١ } .

* { رجال يدخلون و غيرهم يخرجون ، أموات كعواصف رملية ، تلقي حممها على حفاري القبور ذوي السواعد المفتولة ، أعداد هائلة تنهال ، الوجوه المنكوبة سرعان ما تلقي الجثة و تتوارى على عجل .. مما استقطب بعض الرجال من خارج أسوار المقبرة ليمارسوا الحفر لاستيعاب تلك الجثث المحمولة من المدينة...ص/ ١٧ } .

و من هذين النسقين نلاحظ أن المثير (الجدار) هو البقعة المكانية لتفعيل الحدث التهويمي قد تحول إلى مثير موضوعي آخر و ذلك لأن القاص قد ألبسه مدلولاً إيجابياً آخرًا ، كتحوّله إلى (مقبرة) لأن ثمة كارثة أو فاجعة أو واقعة أو مطحنة كبيرة

إذن هناك (بنية افتراضية) تؤكد لنا أن ثمة مدينة ما تزال معالمها موجودة تذكرنا بتاريخها العتيق .
الوحدة الرابعة : (الزعفراني إبراهيم) .

و نلاحظ في هذه الوحدة القصصية ، أن الفعل التهويمي يقع على الملفات المرزومة داخل رفوف تحيط بجدران غرفة مخزن أو مكتبة لحفظ السجلات و الملفات القديمة ، و يتضح لنا أن الزمن قد تقدم إلى حقبة زمنية أخرى ، و هذا الابن يدخل إلى غرفة أبيه الأثيرة و هو يقب في الملفات القديمة . { ملفات نادرة .. و وثائق غير معلنة .. هناك لغز محير يمكن في أي ظرف أن يثير أكثر من سؤالص/٤١ } .

و هذا هو الأب يخاطب ابنه : { أنت هنا ... تستطيع أن تقف على زمن هذه المدينة ، تاريخها ، شخصها ، حوادثهاص/٤١ } .
{ أمرني أن أقرأ ، ورقة صفراء مطويةص/٤٧ } .

و نستدل من هذا أن (الملف) قد استحال إلى مثير معرفي يمثل لنا خطاطة / أو (ورقة صفراء) و في ضوء ما ذهبنا إليه سابقاً فإن المثير (الملف) يمثل لنا (بنية المكان الوهمي المخلوق) أو الحاوية المكانية لتفعيل الحدث ، إذن هو بالتأكيد بنية افتراضية ، و القاص عمل هنا على أرضنة هذا الفعل التهويمي الواقع على (الملف) / الخطاطة / الوثيقة على شكل كائنات وهمية تنبثق أمامه كما في النسق الإشاري الآتي : { شعور غامض فيه حيرة و استغراب .. و أنا أواجه عيني غائرتين يبدو عليهما الذبول و جسماً هزيلاً تنتفخ فيه الشرايين و الأوردة كشوارع المدينة و أزقتها الضيقة ..ص/٤٤ } .

و من خلال التفعيل القرائي بين النص و القارئ يتشكل المجال الوهمي / المخلوق على أن ثمة بنية افتراضية تتمثل بالمثير المعرفي (الملف) - تحيلنا إلى إحياءات غيبية هو تتبع أثر تاريخ (المدينة) من خلال ملف (إبراهيم الزعفراني) الذي يقع بين يدي الابن الذي بدوره يمثل لنا (مستقبل المدينة) . وبلاستعارة الدلالية تبين : أن المثير المعرفي (الملف) = الخطاطة = الورقة الصفراء = الوثيقة ما هي إلا بصمات شبحية تدلنا على آثار تاريخ الزعفراني داخل المدينة . إذن (الملف) استحال إلى بنية مكانية / افتراضية لاحتواء المدينة ، فيتحول (الملف) إلى خريطة جغرافية للمدينة من خلال النسق الإشاري

و أصبحنا في حقبة زمنية أخرى ، (الزعفراني) الذي اشترك في واقعة المدينة ترك آثاره عليها ، فالزقاق قد سمي باسمه (زقاق الزعفراني) - أي بمعنى أن ثمة تاريخاً يذكرنا بـ (الحادثة / الواقعة / الكارثة / المطحنة) و بذلك الشيء الغائب الذي يدل على (المدينة) في زمن الواقعة . أي كل ما تقدم الزمن بنا نلاحظ ثمة آثار لشواخص معلمة تذكرنا بهذا التاريخ . و استقرت العين أخيراً على الدار المهجورة : { حتى شعرت يومها أنني أقف أمام الباب هو نفسه الذي أرهمني زمناً طويلاً ، أقف أمامه وجهاً لوجهص/٣٠ } .

إذن (الدار) = مثير موضوعي - يشير إلى (هيكل بنائي) / شاخص حضاري / معماري ، و هو أيضاً شاهدة أثرية ، فيستحيل أمامنا إلى مثير معرفي معبى بشفرات غيبية يؤكد تاريخ المدينة / الغائبة وكما جاء في الأنساق الإشارية الآتية : -

* { - هذا المكان مدرسة تتوافد عليها البنات من أزقة و أحياء المدينة لتلقي الدروس فيهاص/٣٧ } .

* { كأنني للمرة الأولى أرى الشجرة و الحوض و الصولجان المعلق و الغرف الموصدة الأبواب التي تحيطها من كل جانب كشواخص مقبرة مهجورةص/٣٦ } .

و من هذين النسقين نتبين أن : -
الدار = مدرسة = شاخص حضاري
المدرسة = الأبواب الموصدة + الصولجان + فتحة الحوض + الشجرة

الشجرة = مثير معرفي / يحيلنا إلى شجرة النسب / الأرومة .

فتحة الحوض = مثير معرفي / يحيلنا إلى العالم السفلي الذي يحتوي على أسرار هذا التاريخ .
الأبواب الموصدة = مثير معرفي / تحيلنا إلى قبور غائرة في جوف الزمن .

الصولجان = مثير معرفي / يحيلنا إلى الهيمنة / القوة / السيطرة / الشجاعة . و الذي يمثل تاريخ هذه المدرسة .

و بهذا المعنى فإن الدار / المدرسة - هي البقعة المكانية التي وقع عليها الفعل الإستيهامي من قبل بطل القصة .

و بلاستعارة الدلالية لبنية المكانية المخلقة نقول : -

إن (المدرسة) = الشاهدة الأثرية التي تمثل تاريخ المدينة .

الآتي : - { تواريخ و أسماء .. انتهاك يتجاوز باب الطاق .. يلتحم فوق سور باب المشهد .. يندفع بهياة ظلام يغلف أصواتا خافتة ، لائذة بسور باب المخيم .. خطوات تائهة بين الأسوارص/٥٠}.

و من هذا النسق يتضح أنّ هذه الخريطة قد احتوت على شواهد أثرية توجّه القارئ نحو أماكن حقيقية مرتبطة بصرح المدينة الشامل : أي إنّ المدينة = باب الطاق + باب المشهد + باب المخيمألخ . و بالتالي فإنّ هذه الأماكن / الشواهد قد تركت آثارها على جسد المدينة الغائبة .

الوحدة الخامسة : (كور بابل)

نلاحظ أنّ (الجين المعرفي) لهذه الوحدة القصصية قد فتح سجله على مواد أولية خارج نصية تم استدعاؤها من خارج المتن ليتم التلاقح معها فكرياً و معرفياً - نتمثل بتوظيف الميثولوجيا و عليه فالمرجعية النصية لـ(كور بابل) : { هو الاسم القديم لمدينة كربلاء و تعني قرب الآلهة ، و الاسم منحوت من كروب ، قرية تابعة لبابل و تمتاز أرضها بالرخاوة . والكربل / أسم نبت الحامض الذي تشتهر بزراعته مدينة الزعفران...ص/٧٤} . وبهذا التلاقح المعرفي حدد القاص العمق الأسطوري / التاريخي لـ(مدينة الزعفران). و لكي نتبع أثر المدينة في هذه الوحدة علينا أن نعرف ما هي الأسطورة ؟.. لقد عرّفت الأسطورة في الأدب الحديث على أنها:- مركب من القصص - بعضها حقائق دون أدنى ريب و الآخر خيال - التي يعدها الناس لأسباب مختلفة ، مظاهر للمعنى الداخلي لعالم الحياة البشرية (ألين واتس) . و قد عرفها (جوزيف مارغوليس) : على أنها نسق الخيال الذي يستطيع و بشكل مستقل عن الصيغة العلمية للافتراض الذي قد تشكل أساسه ، أن ينظم بفاعلية طريقتنا في النظر إلى أجزاء من العالم الخارجي وفق الاختلافات الموجودة فيه) (٣) .

وهذا ما يدل على أنّ هذا الجين المعرفي القائم على تأليف بنية مكانية افتراضية / مخلقة لتفعيل الحدث ينطلق من معبد الآلهة : { أعلن (بيروس) كاهن الإله الأعظم مردوخ عن وصول الشاهد الأول في القضية الهامة المطروحة أمام مجلس أوروكص/٥٣}.

ويتضح من سياق السرد أنّ هذا الشاهد هو شخصية (الزعفراني) الذي أحضر إلى مجلس الآلهة لأخذ أقواله عن الأحداث المريبة : الكارثة

/ الواقعة / المحرقة / الفجيرة / المطحنة التي وقعت داخل المدينة : { إن الإله مردوخ مستاء للتغير الذي حصل في مدينة كور بابل بطقوسها و معالمهاص/٥٨} . و على أي حال (إن كلمة خيالي هي النقطة الجوهرية في المسألة) . و الإقرار بدور الخيال يوحى بحد ذاته بكيفية تغير مفهوم الأسطورة (٤) .

و نستشف من هذا ما يأتي :-

١/ إنّ القاص استخدم الأسطورة من أجل تفسير الأحداث و الكوارث التي حدثت في المدينة من أجل إظهار الحقيقة و تفسيرها تفسيراً منطقياً - أي بمعنى أنّ الأسطورة بدت لنا إحدى الآليات الاستراتيجية - كأداة تعبيرية لملء الفراغات التي تعجز اللغة في التعبير عنها و تهيتها للمتلقي . و على هذا الأساس فإنّ الجين المعرفي لـ(كور بابل) هو المكان المقدس لمعبد الآلهة ، إحدى بوابات بابل العظمى .

فإنّها تمثل الامتداد التاريخي لوقائع (مدينة الزعفران).

٢/ إنّ القاص استخدم الأسطورة من أجل أن يثبت أنّ طقوس المدينة هي امتداد لطقوس و المعتقدات البدائية لمجتمع سومر و أكد و العهد البابلي . لذلك نلاحظ أنّ إحضار (الزعفراني) إلى مجلس الآلهة كان قريباً من موعد قيام - الأيكي-تو - و هو موعد طقوس الاحتفال الذي يقام في معبد الآلهة : { الأجساد الهزيلة التي جاءت لحضور الشعائر المعبدية للتخلص من عاهاتها و عللها متشفعة بحملة المشاعر الزيتية ، تسير خلفها مترنحة بآلامها و تتمتم بخضوت أديعة متطهرة بالقرايين التي تنحرت تحت وهج المحراب ...ص/٥٥} .

٣/ إنّ القاص قام برفع شخصية (الزعفراني) إلى مصاف الأسطورة - فني (الأسطورة كما في الحلم نجد الأحداث تقع حرة خارج حدود الزمان و المكان . و لذلك عدت الأسطورة في ضوء هذا الاتجاه نتاج اللاشعور الجمعي للبشر) (٥) .

وبهذا المعنى فإنّ الجين المعرفي (كور بابل) قدم لنا بنية مكانية مخلقة متمثلة بـ(معبد الآلهة) كشاهدة أثرية / حضارية على أنّ ثمة بصمة شبحية تركت آثارها على جسد (مدينة الزعفران) وعلى هذا الأساس نقول: إنّ (الكتاب / النص) قد شكّل نتيجة التفعيل القرآني له (المجال الوهمي المخلوق) الذي يعدّ صيغة أخرى لخلق بنية افتراضية للمكان الشامل و الكلي الذي يحوي العمل الأدبي من الداخل. فإنّ هذه البنية هي النواة الانشطارية

- (٥) / أحمد مجيد حميد / الأسطورة و الواقع في سومر ، دراسة في الأفكار و الأساطير و المعتقدات البدائية في وادي الرافدين . مجلة الموقف الثقافي ، العدد - ٢٨ عام ٢٠٠٢ م .
- (٦) / د . محمد خرماش / مفهوم القارئ و فعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر .
- عن مجلة الأقلام / بغداد - العدد / ٥ لسنة ١٩٩٩ م .
- و أردنا من ذلك تأكيد مفهوم (العالم الممكن) الذي طرحه الناقد و الروائي (امبرتو إيكو) .
- لحديث عن تخمينات القارئ المتعاون و توقعاته بحسب شبكة العلاقات العالمية فإنّ (العوامل الممكنة) تتراوح بين ما يتخيله القارئ بحسب ما يجده في النص . و أردنا من ذلك في دراستنا هذه ، تأكيد (البنية الافتراضية) لتكوين عالم وهمي مخلق ، هو المجال الذي تتشكل من خلاله (المنطقة المقدسة) .
- (٧) / مدينة الزعفران / عباس خلف علي - بغداد - دار الشؤون الثقافية سنة ٢٠١٠ .

الأولى لتكوين الوعاء المكاني للكتاب التي هي من دون أدنى شك تمثل لنا شبح (المنطقة المقدسة) للكتاب / النص .

فإنّ هذا الشبح ما هو إلّا ذلك المجال المخلّق الذي يتم بواسطته إنتاج المعنى و تحقيقه نتيجة التفاعل القرائي بين النص و القارئ و هي أيضا منطقة التصادم المعرفي بين (الجينات المعرفية) الموضوعة داخل النص مع تلك الجينات التي تخلقت نتيجة هذا التحفيز القرائي و ذلك حينما (يزاول القارئ وظيفته الجدسية فهو يبني سلسلة من المرجعيات المختلفة التي قد تتطابق مع إمكانيات النص ، بمعنى أنه يتخيل عالماً افتراضياً يمكن أن يستوعبه النص . هو ، العالم الممكن الذي هو محصلة الاستنباطات التي تسمح بها تحليلات النص و تظاهراته) (٦). بينما يوحى لنا مفتاح شفرة (مدينة الزعفران) الذي طرحه القاص - بمثابة رسالة موجّهة إلى القارئ لتشخيص هذا العالم و تثبيت معالمه من خلال التناقض الرؤيوي عن طريق : الواقعة / الوثيقة / الوحدة السردية / الرواة / الشواخص المعلّمة الآثارية - أي بمعنى أنّ كل وحدة قصصية تدعم الوحدة التي تسبقها ، ثم تؤجل نفسها أو تحيلها كبنية افتراضية / مفتوحة على عالم الوحدة التي تلحقها ، لذا فإنّ المعنى حينما يتحقق في وحدة قصصية معينة فإنه يترك آثاره على الوحدة التي تليها و هكذا . و من هنا نقول: إنّ مفهوم (الكتاب / النص) أصبح الوعاء المكاني المتحقق على انبثاق شبح (المنطقة المقدسة) لمدينة الزعفران .

المصادر والإحالات

- (١) / د . صالح هويدي / بنية الرؤيا و وظيفتها في القصة العراقية القصيرة . الموسوعة الصغيرة / العدد - ٣٨٦ - بغداد / ١٩٩٣ م .
- (٢) / يمكن للقارئ الرجوع إلى (لمحات من تاريخ العراق المعاصر) / د . علي الوردي - الجزء الثاني - لبنان / بيروت .
- (٣) / وليم رايتز - الأسطورة و الأدب / ت - جبار سعدون السعدون / بغداد عام / ١٩٩٢ م .
- (٤) / المرجع نفسه ص ٢١ .

علم أنماط القصة البوليسية *

ترفيان تودوروف



ترجمة: باقر جاسم محمد

لا يمكن تقسيم القصة البوليسية إلى أنواع.
إنها تظهر أشكالاً مختلفة تاريخية فحسب.
(بوالو و نارسينجك، الرواية البوليسية،
١٩٦٤)

إذا استعملت هذه الملاحظة بوصفها نقشة في مقالة تبحث بالتحديد في أنواع 'القصة البوليسية'، فإن ذلك ليس لتوكيد اختلاف مع المؤلفين موضع الشك، و لكن لأن موقفهما كان واسع الانتشار جداً؛ و من هنا فهو الشيء الأول الذي يجب علينا أن نجابهه. لا علاقة للقصة البوليسية تربطها بهذه القضية: ففي مدة تقارب القرنين، كانت هناك ردة فعل قوية في الدراسات الأدبية ضد فكرة هذا الجنس الأدبي بحد ذاتها. نحن نكتب أمّا حول الأدب بصفة عامة أو حول عمل أدبي منفرد، و إنه لتقليد مفهوم ضمناً أن عملية تصنيف عدة أعمال ضمن جنس أدبي ما هو تخفيض لقيمتها. و هناك تفسير تاريخي ملائم لهذا الموقف: إن التأمّلات في المرحلة الكلاسيكية، التي تعنى بالأجناس الأدبية أكثر من عنايتها بالأعمال، قد أظهرت أيضاً ميلاً عقابياً - فالعمل لن يحكم عليه بالفقر إذا لم يمتثل على نحو كاف لقواعد جنسه الأدبي. لهذا سعى مثل هذا النقد ليس إلى وصف الأجناس فقط، و لكن أيضاً إلى جعلها إنموزجية بحكم التقادم؛ إن انتظام الجنس الأدبي أو تراكمه يسبق الإبداع الأدبي بدلاً من أن يأتي بعده.

أن نقوم أولاً بتطوير و توسيع الوصف البنيوي: فقط نقد المرحلة الكلاسيكية يمكنه أن يجيز لنفسه على أن يستدل على الأجناس الأدبية من مخططات منطقية مجردة.

و تكتنف صعوبة إضافية أخرى بدراسة الأجناس الأدبية، و هي صعوبة لها علاقة بالمكانة المحددة لكل معيار جمالي. فالعمل الكبير يبدع، بمعنى ما، جنساً جديداً و في الوقت نفسه ينتهك القواعد المعتمدة سابقاً في الجنس الأدبي عينه. إن الجنس الأدبي لرواية دير بارما، أعني، المعيار الذي تشير إليه هذه الرواية، ليس هو الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر؛ فهو الجنس الأدبي الخاص بـ 'الرواية الستاندالية' التي يبدعها هذا العمل بالتحديد و عدد قليل من الأعمال أخرى. و قد يقول المرء إن كل كتاب عظيم يؤسس وجود جنسين أدبيين، و واقع لمعيارين: ذلك الذي يخص الجنس الأدبي الذي ينتهكه، و الذي هيمن على الأدب السابق، و ذلك الذي يتعلق بالجنس الأدبي الذي يبدعه.

و مع ذلك هناك منطقة مؤاتية حيث لا يوجد مثل هذا التناقض الجدلي **dialectical contradiction** بين العمل

و جنسه الأدبي: ذلك المتعلق بالأدب الشعبي السائد. و كقاعدة، فإن العمل الأدبي الرائع لا يدخل في أي جنس أدبي سوى جنسه الخاص به؛ و لكن العمل الأدبي الرائع للأدب الشعبي السائد هو بالضبط ذلك الكتاب الذي يوافق تماماً جنسه الأدبي في أفضل صورة. للقصة البوليسية قواعدها و معاييرها؛ و لكي 'نطورها' يعني أيضاً أن نحبطها: 'لإدخال تحسينات على' القصة البوليسية فإن ذلك يعني أن نكتب 'أدباً'، و ليس قصة بوليسية. إن القصة التي تعتمد عبارة 'من المجرم؟' رقم واحد هي ليست تلك التي تنتهك قواعد الجنس الأدبي، و لكنها تلك التي تتطابق معها: و قصة 'لا أزهار أوركيد

كانت ردة الفعل على ذلك جذرية: لقد رفض الرومانتيكيون و أسلافهم الحاليون ليس فقط الانصياع لقواعد الأجناس الأدبية (و هو ما كان امتيازاً لهم) و لكن أيضاً الاعتراف بمثل هذه الفكرة. و بذلك لم تشهد نظرية الأجناس الأدبية لوحدها تطوراً حتى الوقت الراهن.

و مع ذلك، فهناك نزعة للبحث عما يتوسط بين الفكرة المفرطة في عموميتها عن الأدب و تلك الأشياء المتفردة في خصوصيتها التي هي



تزفيدان تودوروف

الأعمال الأدبية. و الأرجاء يأتي، بلا شك، من واقعة أن النمذجة مضمنة في عملية وصف هذه الأعمال المتفردة؛ و مع ذلك فإن مهمة الوصف هذه ما زالت بعيدة عن التوصل إلى حلول مرضية. و ما دمنا لا نستطيع وصف بنية الأعمال، إذن يجب أن نكتفي بمقارنة عناصر محددة قابلة للقياس، مثل الوزن meter. على الرغم من الاهتمام المباشر في إجراء بحث في الأجناس الأدبية (كما لاحظ ألبير شيبو، فإن مثل هذا البحث يهتم بمشكلة الكليات)، إذ لا يمكننا أن نباشر العمل فيها من دون

بطاقة فهرس خضراء صغيرة مطبوع عليها:
أوديل، ماركريت

١٨٤ W الشارع الواحد و السبعون. جريمة قتل،
مخنوق في الجوار

١١ بعد الظهر. شقة منهوبة، مجوهرات مسروقة.
عثرت آمي كبسون، الخادمة على الجثة.

(أس. أس. فان داين، جريمة قتل 'الكاناري')

تنتهي القصة الأولى، المتعلقة بالجريمة،

قبل أن تبدأ الثانية. و لكن ما يحصل في الثانية

ليس بالكثير. فخصيات هذه القصة الثانية، قصة

البحث و التحقيق، لا تفعل شيئاً مؤثراً، فهي تتعلم.

لا يمكن حدوث شيء لهذه الشخصيات: فإحدى

قواعد هذا الجنس الأدبي تسلم بحصانة المحقق.

فنحن لا نستطيع أن نتخيل هيركول بورو أو فيلو

فانس قد هدده خطر ما، أو قد هوجم، أو جرح،

و حتى قتل. فالصفحات المائة و الخمسون التي

تفصل بين اكتشاف الجريمة و الكشف عن القاتل

مكرسة لنوع من الممارسة المهنية البطيئة: فنحن

نفحص مفتاح لغز بعد آخر، و دوراً بعد آخر.

لذلك فإن روايات 'من المجرم' تنزع نحو بناء

معماري هندسي بكل معنى الكلمة: على سبيل المثال،

رواية أجاثا كريستي جريمة قتل في قطار الشرق

السريع، تقدم اثني عشر مشتبهاً به؛ و الكتاب

مؤلف من اثني عشر فصلاً، و مرة أخرى هناك اثنا

عشر استنطاقاً و تهديد و خاتمة (أعني، اكتشاف

الجريمة و اكتشاف القاتل).

إن هذه القصة الثانية، قصة البحث و التحقيق،

تتمتع بمنزلة خاصة. و ليس مصادفة أنها تروى

من صديق للمحقق، الذي يقر صراحة أنه يكتب

كتاباً؛ و تكمن القصة الثانية، في الحقيقة، في

شرح و تفسير الكيفية التي أدت إلى أن تتحقق عملية

كتابة هذا الكتاب عينه. و تغفل القصة الأولى عن

الكتاب تماماً، و هذا يعني، أنها لا تعترف بطبيعتها

الأدبية (ليس هناك من مؤلف يسمح لنفسه بأن

يشير مباشرة إلى الشخصية المتخيلة للقصة، كما

يحدث في 'الأدب'). و من ناحية أخرى، لا يفترض

بالقصة الثانية أن تضع الواقع الخاص بالكتاب في

الحسبان، و لكنها تمثل تماماً قصة ذلك الكتاب

بالتحديد.

يمكن لنا أن نصف هاتين القصتين بالقول أن

الأولى - قصة الجريمة - تروي 'ما حدث فعلاً'،

بينما الثانية - قصة البحث و التحقيق - توضح 'كيف

للأنسة بلانديش' (١) تجسيد لجنسها الأدبي، و
ليست تعالياً عليه. إذا كنا قد وصفنا الأدب الشعبي
على نحو صحيح، لن تكون هناك مناسبة للحديث
عن التحفه الأدبية الرائعة. إنها تجسد شيئاً و شكلاً
واحداً؛ و الرواية الأفضل ستكون تلك التي لا يمكن
أن نقول بشأنها شيئاً. و هذه ظاهرة غير ملحوظة
عموماً، و هي مما تؤثر نتائجها في كل فئة جمالية.
و نحن في هذه الأيام نعيش وجود تناقض بين
تجليين أو مظهرين أساسيين؛ فلم يعد هناك معيار
جمالي منفرد واحد في مجتمعنا، بل اثنان؛ و لا
ينطبق المعيار نفسه على الفن 'الراقي' و الفن
'الشعبي'.

إذن، يظهر القول في الأجناس الأدبية ضمن

القصة البوليسية بكونه ميسور نسبياً. و لكن علينا

أن نبدأ بوصف 'الأنواع' الذي يعد أيضاً لغرض

مخصوص هو التخطيط لها. و سنتخذ منطلقاً لنا

القصة البوليسية التقليدية التي وصلت ذروتها بين

الحربين العالميتين الأولى و الثانية، التي تسمى

عادة برواية 'من المجرم؟'، أو whodunit.

[١] و قد بذلت جهود عدة حتى الآن لتحديد قواعد

هذا الجنس الأدبي. (سنعود في أدناه إلى القواعد

العشرين للكاتب أس. أس. فان داين) [٢]؛ و لكن

أفضل وصف أعرفه هو الوصف الذي قدمه بوتور

في روايته الزمن العابر Passing Time،

و بالفرنسية (L'emploi du temps).

[٣] ويوضح جورج بيرتون، و هو كاتب للكثير

من قصص جرائم القتل الغامضة، لمعلق أجرى معه

لقاءً أن 'كل القصص البوليسية مبنية على حادثتي

قتل، الأولى منهما، التي ارتكبها القاتل، هي مجرد

مصادفة لحدوث الثانية، و التي يكون فيها هو

الضحية لقاتل طاهر و غير قابل للعقوبة، و هو

المحقق' [٤] و أن 'السرد ... يراكم سلسلتين

زمانيتين: أيام البحث و التحقيق التي تبدأ عند

حدوث الجريمة، و أيام الصراع الدرامي التي تؤدي

إليها.'

في أساس قاعدة رواية من المجرم، نعثر

على ثنائية، و هذه الثنائية هي ما سوف يقود

وصفنا. فهذه الرواية لا تحتوي على قصة واحدة

بل قصتين: قصة الجريمة و قصة البحث و التحقيق

فيها. و ليس لهاتين القصتين، في أنقى صورتيهما،

غاية مشتركة بينهما. هنا نقدم الأسطر الأولى من

قصة 'نقية' من قصص من المجرم:

له هو أن تكون بسيطة، و واضحة، و مباشرة. حتى أنه قد جرت محاولات - على نحو ذي أهمية و دلالة - لطمس القصة الثانية برمتها. و قد أخرج أحد الناشرين الملفات، التي تتضمن تقارير الشرطة، و الاستجوابات، و الصور الفوتوغرافية، و بصمات الأصابع، و حتى خصلات الشعر؛ و يفترض أن تقود هذه الوثائق الأصلية القارئ إلى اكتشاف المجرم (و في حالة الفشل، فهناك مظهر مختوم، ملصق على الصفحة الأخيرة، يقدم الجواب الذي يحل اللغز: على سبيل المثال، حكم القاضي). فنحن معنيون إذن في رواية من المجرم بقصتين حيث تكون إحداهما غائبة و لكن حقيقية، و الأخرى حاضرة و لكن لا قيمة لها. و القصة الأولى تتضمن كثيراً من التقاليد و الأدوات الأدبية (التي هي في الحقيقة مظاهر 'الحبكة' في السرد) التي لا يستطيع المؤلف أن يتركها من دون توضيح و تفسير. و هذه الأدوات، كما يمكننا أن نلاحظ، على نوعين من حيث الأساس، الانقلابات الزمانية و 'وجهات النظر': إن فحوى كل معلومة يتحدد من خلال الشخص الذي يقوم بنقلها، و لا توجد ملاحظة من دون أن يكون هناك راصد أو شخص يلاحظ؛ فالمؤلف لا يستطيع، بحكم التعريف، أن يكون كلي العلم كما هو الحال في الروايات الكلاسيكية. إذن تظهر القصة الثانية بوصفها فضاء يتم فيه تسويق كل هذه الأدوات و 'إضفاء المظهر الطبيعي عليها': و لإعطائها السمة الطبيعية، يجب على المؤلف أن يوضح أنه يكتب كتاباً! و للمحافظة على هذه القصة الثانية من أن تكون مبهمة، و من إلقاء ظل لا فائدة منه على الأولى، ينبغي أن يحافظ على حياد الأسلوب و وضوحه، إلى درجة تجعل منه ضئيلاً للغاية.

و الآن دعونا نتفحص جنساً أدبياً آخرًا ضمن القصة البوليسية، و هو الجنس الذي ابتكر في الولايات المتحدة الأمريكية منذ ما قبل الحرب العالمية الثانية و حتى ما بعدها بشكل خاص، و الذي نشر في فرنسا تحت عنوان 'série noire' أو (رواية الإثارة)؛ يقوم هذا النوع من القصص البوليسية بمزج القصتين، أو بمعنى آخر، يقوم بإخماد الأولى و تفعيل الثانية. فلم يعد يجري إخبارنا حول جريمة داخلية بالنسبة

يتعرف القارئ (أو الراوي) عليها، و لكن هذين التعريفين لا يتعلقان فقط بالقصتين في القصة البوليسية، و لكن أيضاً بجانبين من جوانب كل عمل أدبي، و هما الجانبان اللذان عزلهما الشكلانيون الروس منذ أربعين عاماً مضت. فهؤلاء قد ميزوا، في الواقع، بين حكاية fable (القصة) السرد و موضوعه subject (الحبكة) (٣): فالقصة هي ما قد حدث في الحياة، و الحبكة هي الطريقة التي يقدم من خلالها المؤلف القصة لنا. الفكرة الأساسية الأولى تنسجم مع الواقع المصور على نحو نابض بالحياة، مع الأحداث المشابهة لتلك التي تحدث في حياتنا؛ و الثانية تنسجم مع الكتاب نفسه، مع السرد، و مع الأدوات الأدبية التي يستعملها المؤلف. في القصة، ليس هناك انقلاب في الزمن، فالأفعال/ الأحداث تتبع نظامها الطبيعي؛ و في الحبكة، يمكن للمؤلف أن يقدم النتائج قبل أسبابها، و النهاية قبل البداية. و هاتان الفكرتان الأساسيتان لا تصفان جزئين من أجزاء القصة أو عمليتين مختلفتين، و لكن جانبين لعمل واحد بحد ذاته؛ إنهما وجهتا نظر حول الشيء نفسه. فكيف حدث إذن أن القصة البوليسية تمكنت من أن تجعل كلا منهما حاضراً، و أن تضعهما جنباً إلى جنب؟

لتفسير هذه العبارة المتناقضة ظاهرياً، يجب أن نستذكر أولاً المكانة الخاصة للقصتين. فالقصة الأولى، تلك التي تتعلق بالجريمة، هي في الحقيقة قصة غياب: و مزيتهما الأكثر دقة أنها لا يمكن أن تكون حاضرة على نحو مباشرة في الكتاب. بمعنى آخر، لا يستطيع الراوي أن يحول بشكل مباشر محاورات الشخصيات المتورطة، و كذلك لا يستطيع أن يصف أفعالها: إذ لكي يفعل ذلك، فإن عليه بالضرورة أن يستخدم وسيطاً لشخصية أخرى (أو الشخصية نفسها) التي ستروي، في القصة الثانية، يتم سماع الكلمات و ملاحظة الأفعال. إذن، فإن مكانة القصة الثانية، كما سبق أن لاحظنا، هي محض زيادة فائضة؛ إنها قصة ليس لها أهمية بحد ذاتها، و هي تخدم فقط بوصفها عنصراً وسيطاً بين القارئ و قصة الجريمة. لقد اتفق منظرو القصة البوليسية على الدوام على أن الأسلوب، في هذا النوع من الأدب، يجب أن يكون شفافاً تماماً، و دقيقاً إلى حد بعيد؛ و المطلوب الوحيد الذي تنصاع

constitutive character التكويني
يكن في ثيماتها. وهذه هي الطريقة التي توصف بها، في العام ١٩٤٥، بقلم مارسيل دو هاميل، مؤسسها الرئيس في فرنسا: فيها نجد 'العنف' - بكل صوره وأشكاله، وبخاصة العنف الأكثر إثارة للخجل - المواقف والاتجاهات، عمليات القتل.... و البقاء و السرمدية تكون في بيتها هنا بالقدر نفسه الذي تكون فيه المشاعر النبيلة.... وهناك أيضاً الحب - و يفضل أن يكون وضعياً - المشاعر العنيفة، و الكراهية التي لا تهدأ، و في الحقيقة أنه حول هذه الثوابت القليلة تنشأ رواية الإثارة: مثل العنف، الذي يكون عادة جريمة قذرة، و كذلك لا أخلاقية الشخصيات. و بالضرورة، أيضاً، فإن القصة الثانية، وهي التي تحدث الآن، تحتل مكاناً مركزياً. لكن كتم القصة الأولى ليس خصيصة ملزمة: ذلك أن مؤلفي الروايات المثيرة الأوائل، مثل داشيل هاميت و ريموند تشاندلر، يحافظون على عنصر اللغز؛ و الشيء المهم أن له الآن وظيفة ثانوية، جانبية و ليست مركزية كما هو الحال في روايات من المجرم.

هذا التقييد و الحصر للبيئة الاجتماعية الموصوفة يميز أيضاً رواية الإثارة عن قصة المغامرات، على الرغم من أن هذا الحد ليس جلياً تماماً. و يمكننا أن نرى أن الخصائص المدرجة حتى الآن - الخطر، المطاردة، النزاع - هي أيضاً مما يمكن العثور عليه في قصة المغامرة؛ و مع ذلك فإن رواية الإثارة تحافظ على استقلالها. علينا أن نبوب عدة أسباب لهذا المحو النسبي لقصة المغامرة و استبدالها برواية الجاسوسية؛ نزوع روايات الإثارة إلى المدهش و الغريب، و هو ما يجعل منها، من ناحية، أقرب إلى سرد الرحلات، و من ناحية أخرى، القصة العلمية المعاصرة؛ أخيراً، نزوع للوصف، ذلك النزوع الذي يظل مغايراً كلياً للرواية البوليسية. و يجب أن يضاف الاختلاف في البيئة الاجتماعية و السلوك الموصوفين إلى الفروق الأخرى، و سمح هذا الاختلاف تماماً للرواية المثيرة أن تؤسس بوصفها جنساً أدبياً.

و أحد مؤلفي القصة البوليسية الدوغمائيين بشكل واضح هو أس. أس. فان داين، كان قد وضع في العام ١٩٢٨ عشرين قاعدة يجب على أي كاتب للقصة البوليسية يحترم نفسه أن ينصاع لها. و

للحظة السرد؛ فالسرد يوافق الحدث زمانياً. ليس هناك من رواية مثيرة تقدم على شكل مذكرات: لا توجد نقطة نبلها حيث يتمكن الراوي من إدراك كل الأحداث السابقة، و نحن لا نعرف فيما إذا كان سيصل إلى نهاية القصة حياً. إن الانتظار قد حل محل العرض الاستعادي.

ليس هناك من قصة يمكن أن تخمن؛ و لا يوجد سر غامض، بالمعنى الموجود في روايات من المجرم. و لكن اهتمام القارئ فيما يتصل بذلك لن ينقص؛ و نتعرف هنا على حقيقة أن نوعين مختلفين كلياً من الاهتمام يوجدان. الأول يمكن أن نسميه الفضول أو حب الاستطلاع؛ إنه يتقدم من النتيجة إلى السبب (المجرم و دافعه). أما الشكل الثاني فهو التشويق، و هنا تكون الحركة من السبب إلى النتيجة: بدءاً من نتيجة محددة: فالكاتب يظهر لنا أولاً الأسباب، الجريمة الابتدائية (أفراد العصابة و هم يعدون لجريمة سرقة)، و يجري إرجاء و تعليق اهتمامنا بواسطة توقع ما سوف يحدث، أعني، توقع نتائج محددة (جثث، جرائم، معارك). و هذا النوع من الاهتمام لا يمكن تصوره في قصص من المجرم، لأن شخصياتها الرئيسية (المحقق و صديقه الراوي) يكونان، بحكم التعريف، محصنين: لا شيء يمكن أن يحدث لهما. و الحالة معكوسة في الروايات المثيرة: كل شيء ممكن، فيخاطر المحقق بصحته، إن لم يكن بحياته.

قد قدمت المقارنة بين روايات من المجرم و الروايات المثيرة بوصفها مقارنة بين قصتين و قصة منفردة؛ و لكن هذا تصنيف منطقي، و ليس تصنيفاً تاريخياً. لا تحتاج الروايات المثيرة إلى أن تقوم بهذا التحويل المعين من أجل أن تظهر في المشهد. و من سوء حظ المنطق، لا تنشأ الأجناس الأدبية على أساس المطابقة و الانسجام مع الأوصاف البنيوية؛ و يمكن أن يبتكر جنس أدبي جديد حول عنصر ليس وجوده ملزماً في الجنس القديم: و يحول هذان الجنسان رمزياً عناصر مختلفة و يبتانها. و لهذا السبب كانت شعرية المدرسة الكلاسيكية تضيق وقتها باحثة عن تصنيف منطقي للأجناس الأدبية. و الروايات المثيرة المعاصرة قد استقامت و تأسست ليس حول طريقة التقديم و لكن حول البيئة الاجتماعية التي قدمت، حول شخصيات محددة و سلوك ما؛ بمعنى، أن رمزها

(الثانية)، فهي موثوقة على نحو متساو بالنسبة للرواية المثيرة (القواعد ٤-٧؛ و القاعدة الثامنة تتسم بعمومية أوسع). في الواقع، هناك أكثر من محقق واحد في رواية الإثارة غالباً، (انظر رواية تشستر هايمز [٥] من أجل حب إمابيل *For Love of Imabelle*) و أكثر من مجرم واحد (انظر رواية هادلي تشيز [٦] الوعل السريع). فالمجرم يكاد يجبر على أن يكون محترفاً و لا يقتل لأسباب شخصية ('القاتل المأجور')؛ و الأكثر من ذلك، فهو غالباً ما يكون شرطياً. الحب - 'الذي يفضل أن يكون وضيقاً' - له مكانته هنا. و من ناحية ثانية، التفسيرات الخيالية، و الوصف و التحليلات النفسية تظل مبعدة؛ و المجرم يجب أن يبقى أحد الشخصيات الرئيسية. أما بالنسبة للقاعدة السابعة فإنها فقدت صلتها الوثيقة مع عدم ظهور القصة المزدوجة. و هذا يبرهن على أن التطور قد أثر أساساً في الجزء الموضوعي، و ليس في بنية الخطاب نفسه (لا يلاحظ فان داين ضرورة الغز و بالتالي القصة المزدوجة، و من دون شك فإنه يعد ذلك أمراً بديهياً).

إن بعض الخصائص التي ليست لها أهمية واضحة يمكن أن تنسق في النوعين كليهما من القصة البوليسية: فالجنس الأدبي يوحد خصوصيات واقعة ما في مستويات مختلفة من العمومية. لذلك فإن رواية الإثارة، التي يكون غريباً عليها و مغايراً لها أي تفسير للأدوات الأدبية، لا تستحق مفاعلتها و دهشتها حتى السطور الأخيرة من الفصل؛ بينما تنهي رواية من المجرم، التي تضيي السمة الشرعية على التقليد الأدبي من خلال جعله واضحاً في 'قصته الثانية'، بكشف استثنائي ('أنت القاتل'، يقول بوارو للراوي في جريمة قتل روجر أكرويد). و الأكثر من ذلك، أن تعود خصائص أسلوبية محددة في رواية الإثارة إليها على نحو خاص. و يتم أنجاز المقاطع الوصفية من دون بلاغة، [٧] و ببرود، حتى و إن كان يجري وصف أشياء رهيبه؛ و قد يقول المرء 'على نحو كلي' [٨] ('كان جو ينزف مثل خنزير. شيء لا يصدق أن ينزف رجل عجوز بهذا القدر الكبير'. النص من رواية هوراس ماكوي قبلة لوداع الغد). لأن المقارنة توحى بوحشية محددة (وصف اليمين: 'شعرت أنه لو قبض ليديه

هذه القواعد قد جرت إعادة إنتاجها مراراً و تكراراً منذ ذلك الحين (انظر مثلاً الكتاب الذي اقتطفنا منه تواء، الذي كتبه بوالو و نارسينجاك) و نوقت و فندت مراراً و تكراراً. و بما أننا لسنا مهتمين بوضع أسس واجبة الاتباع من الكتاب و لكننا مهتمون بوصف الأجناس الأدبية للقصة البوليسية، ربما يمكننا أن ننظر للحظة في هذه القواعد على نحو مفيد. في شكلها الأصلي، كانت مسهبة تماماً و قد يجوز لنا أن نلخصها من خلال النقاط الآتية:

١. يجب أن يكون للرواية محقق واحد و مجرم واحد، و على الأقل ضحية واحدة (الجثمان).
٢. لا يجب أن يكون المجرم محترفاً، و كذلك لا يجب أن يكون المحقق، و لا يجب أن يقتل لأسباب شخصية.
٣. لا مكان للحب في القصة البوليسية.
٤. يجب أن تكون للمجرم أهمية معينة: (i) في الحياة: ليس ساقياً أو فتاة مسؤولة عن غرف النوم. (ب) في الكتاب: يجب أن يكون أحد الشخصيات الرئيسية.
٥. كل شيء يجب أن يفسر على نحو عقلائي؛ ما هو خيالي ليس مسموحاً به.
٦. لا مكان للاستغراق في الوصف و لا للتحليلات النفسية.
٧. باعتبار المعلومات حول القصة، يجب الانتباه إلى التناظر الآتي: 'المؤلف: القارئ = المجرم: المحقق'.
٨. يجب تجنب الأوضاع و الحلول التافهة و المبتذلة (يورد فان داين عشرًا منها).

إذا قمنا بمقارنة هذه القائمة مع وصف رواية الإثارة، سنكتشف ظاهرة ممتعة. و يشير بعض من قواعد فان داين بوضوح إلى القصة البوليسية، و البعض الآخر إلى روايات من المجرم. و يتوافق هذا الوصف زمانياً، و على نحو غريب، مع حقل تطبيق القواعد: فتلك التي تتعلق بالثيمات، و الحياة المقدمة (ال'قصة الأولى')، تكون مقصورة على قصص من المجرم (القواعد ١-٤؛ أ)؛ أما تلك التي تشير إلى الخطاب، إلى الكتاب (إلى ال'قصة

أن تطبقا على حنجرتي، فإنهما ستجعلان الدم يطفر من إذني... النص من هادلي تشيز، لن تعرف شيئا مع النساء). و يكفي أن يقرأ المرء مثل هذا المقطع حتى يتأكد أن ما لديه هو رواية مثيرة.

و ليس مما يثير العجب أن يتطور بين هذين الشكليين المختلفين نوع ثالث، و هو الذي يربط بين خصائصهما معاً: ذلك هو رواية التشويق. إنها تحافظ على لغز رواية من المجرم و أيضاً القصصتين، التي تخص الماضي و التي تخص الحاضر؛ و لكنها ترفض أن تجعل من الثانية محض تحر بسيط عن الحقيقة. و كما في رواية الإثارة، تكون هذه القصة الثانية هي ما يحتل المنزل الرئيسة هنا. فالقارئ ليس مولعاً فقط بما قد حصل و لكن أيضاً بما سيحصل لاحقاً؛ فهو يتساءل عن المستقبل بالقدر نفسه الذي يتساءل فيه عن الماضي. لذلك فإن نوعي الاهتمام يوحدان هنا - فهناك الفضول لمعرفة كيف يمكن تفسير الأحداث الماضية؛ و هناك أيضاً التشويق و الإرجاء: ما الذي سيحدث للشخصيات الأساسية؟ هذه الشخصيات التي تتمتع بالمناعة، و هو الأمر الذي يستعاد في روايات من المجرم؛ فهنا يقومون بالمجازفة بحيواتهم باستمرار. و تكون للغز وظيفة مختلفة عن تلك التي كانت له في روايات من المجرم: إنه في الواقع نقطة انطلاق، فالاهتمام الأساسي الناشئ من القصة الثانية هو ذلك الذي يحدث في الوقت الراهن.

من الناحية التاريخية، ظهر هذا النوع من القصة البوليسية في لحظتين: فهو قد خدم بوصفه انتقالاً بين روايات من المجرم و رواية الإثارة و وجد في الوقت نفسه بوصفه يمثل الأخيرة. و ينسجم مع هاتين الفترتين نوعان ثانويان من رواية التشويق. الأول، و الذي يمكن أن يسمى 'قصة المحقق غير المحصن'، و يمكن أن يتمثل أساساً بروايات هاميت و تشاندلر. و خصيصته الرئيسة هو أن المحقق يفقد حصانته، فيوسع ضرباً، و يلحق به أذى خطير، و يجازف بحياته دائماً، باختصار، إنه يتكامل مع كل الشخصيات الأخرى، بدلاً من أن يكون راصداً مستقلاً كما هو حال القارئ (و هنا نستعيد تشبيهه فان داين للمحقق بوصفه قارئاً). فهذه الروايات تصنف عادة على أنها روايات إثارة بسبب البيئة التي تصفها، و لكننا نرى أن تركيبها يجعل منها أقرب إلى روايات التشويق.

في الحقيقة، لقد أفلح النوع الثاني من رواية التشويق عن تجنب البيئة التقليدية للجريمة المحترفة و الرجوع إلى الجريمة الشخصية في روايات من المجرم، على الرغم من كونها متطابقة مع البنية الجديدة. و منها تولدت رواية قد نسميها 'قصة المشبوه بوصفه محققاً'. في هذه الحالة، ترتكب جريمة في الصفحات الأولى و كل الأدلة المتيسرة لدى البوليس تشير إلى شخص محدد (و هو الشخصية الرئيسة). و للبرهنة على براءته، فإن على هذا الشخص نفسه أن يعثر على المجرم الحقيقي، حتى و إن كان ذلك العمل سيعرض حياته للخطر. قد نقول، في هذه الحالة، إن هذه الشخصية تمثل في الوقت نفسه المحقق، و المجرم (في نظر الشرطة)، و الضحية (الضحية المحتملة للمقتلة الواقعيين). و هناك الكثير من الروايات لوليم آيريش، و باتريك كوينتن، و تشارلس وليمز قد بنيت وفقاً لهذا النموذج.

من الصعب تماماً أن نقرر فيما إذا كانت الصيغ و الأشكال التي وصفناها تتواءم تماماً مع مراحل التطور أو حتى إن كان يمكن أن توجد متزامنة مع بعضها. و حقيقة أننا يمكن أن نعثر على أنماط عدة للمؤلف نفسه، مثل آرثر كونان دويل أو موريس ليبلان، أعقبت ازدهار العظمى للقصة البوليسية، قد تجعلنا نتجه إلى الحل الثاني، و تحديداً لأن هذه الأشكال الثلاثة تتعايش مع بعضها في هذه الأيام. و لكن ما هو جدير بالملاحظة أن تطور القصة البوليسية في خطوطه العريضة قد اتبع بدقة متناهية هذه الأشكال و تواليها. قد نقول إنه في نقطة ما تعاني القصة البوليسية من قيود هذا الجنس الأدبي أو ذاك بوصفها عبئاً لا مسوغ له و تتجنبها لكي تؤسس شيفرة جديدة. و يفهم دور الجنس الأدبي على أنه قيد ما أن يصبح شكلاً خالصاً و لا يعود مسوغاً ببنية الكل structure of the whole. و على هذا النحو، ففي روايات هاميت و تشاندلر، قد أصبح اللغز حجة خالصة، و قد تجنبته روايات الإثارة التي جاءت بعد روايات من المجرم، من أجل أن تتوسع في شكل جديد من عناصر التأثير، و هو التشويق، و للتركيز على وصف البيئة الاجتماعية. و رواية التشويق، التي ظهرت بعد السنوات العظيمة لرواية الإثارة، جربت هذه البيئة الاجتماعية بوصفها خاصية لا فائدة

القصصي. و ربما يكون مصطلح 'الخطاب' تمثيلاً أكثر إقناعاً لمصطلح **sjuzet**.
ملاحظات المترجم:

١. نشير هنا إلى أن مصطلح (من المجرم) أو **whodunit** مشتق من عبارة 'who has done it'. و هو مختص بالرواية البوليسية حصراً. و من المفهوم أن الفعل المقصود هو جريمة ما يتم الكشف عن فاعلها عبر الرواية.

٢. (أس. أس. فان داين) هو اسم الشهرة المستعار للناقد و الكاتب الأمريكي ولفريد هوتنكتن رايت **Willard Huntington Wright** (١٨٨٨-١٩٣٩). و قد كتب عدداً من أفضل الروايات البوليسية مبيعاً التي تصور البوليس السري أو التحري فيلو فانس ذا الذكاء اللامع و لكن المتعجرف. من أهم أعماله التي كان بطلها فيلو فانس: قضية مقتل بينسون (١٩٢٦) و (قضية مقتل الأسقف) و (قضية مقتل مربى الكلاب). و قد كتب كذلك سلسلة من المقالات و نشرها في المجلة الأمريكية تحت عنوان (عشرون قاعدة لكتابة القصص البوليسية) و ذلك في العام ١٩٢٨.

٣. الزمن العابر (١٩٥٧) رواية للكاتب الفرنسي ميشيل بوتور (١٩٢٦-).

٤. الإشارة هنا إلى أن حادثة القتل الأولى هي مما يمكن أن يوصف بجريمة القتل العادية المنتهكة للأعراف و القوانين الاجتماعية، لذلك فهي مدانة. و تتولى القصة البوليسية الكشف عن فاعلها الذي يدان ثم تنفذ فيه حادثة القتل الثانية التي لا يمكن وصفها بالجريمة لكونها تجري على وفق القوانين الاجتماعية و تنفيذاً لها، و إنما يطلق عليها لفظ حكم الإعدام، و منفذوها ليس المحقق فحسب، و إنما المجتمع، و الأشخاص الموكل إليهم التنفيذ. لذلك هم أشخاص أنقياء و لا يمكن تجريمهم. و نلاحظ هنا أن فكرة أن الجريمة لا تجدي مضمناً في كل قصة بوليسية، و بذلك يمكن عدّ القصة البوليسية قصة أخلاقية في مغزاها العام.

[٥] تشستر هايمز (١٩٠٩-١٩٨٤)، روائي أمريكي ذو أصول أفريقية كانت رواياته تستكشف عبثية العنصرية. تغرب عن وطنه أمريكا لمدة ثلاثين عاماً، و لم يحظ قط بالاهتمام النقدي و المتابعة الشعبية التي حظي بها في أوروبا في وطنه. و

منها، و أبت فقط على التشويق نفسه. و لكن كان من الضروري في الوقت نفسه تقوية كل من اللغز و البيئة الحقبة بالنسبة لرواية الإثارة- فعلى سبيل المثال، إن عمل فرانيس ليس سبق الإصرار و الترصد، و عمل باتريشيا هايسميث السيد رايبلي ذو الموهبة- هما من القلة بحيث لا يمكن عدّهما جنساً أدبياً مستقلاً.

هنا، نصل إلى سؤال ختامي: ما الذي يجب أن نفعله مع الروايات التي لا تتلاءم مع تصنيفنا؟ فليس هو بالأمر العرضي، كما يبدو لي، أن القارئ عادةً يعدّ مثل هذه الروايات التي ذكرتها تواءماً هامشية بالنسبة إلى الجنس الأدبي، و شكلاً وسطياً بين القصة البوليسية و الرواية نفسها. و مع ذلك فإذا أصبح هذا الشكل (أو شكل آخر ما) أصلاً لجنس أدبي جديد للقصة البوليسية، فإن هذا بحد ذاته لن يشكل حجة ضد التصنيف المقترح؛ فإن يتأسس الجنس الأدبي الجديد ليس بالضرورة بنفي الخصائص الأساسية للجنس الأدبي القديم، و لكن بالاستفادة من مركب معقد و مختلف للخصائص، و هو مركب ليس بالضرورة متناغم منطقياً مع الشكل الأول.

The Poetics of Prose (Oxford: * Blackwell, ١٩٧٨, pp. ٧٠-٨٠.

ملاحظات المؤلف:

١. رواية إثارة لجيمس هادلي تشيس، طبعت أولاً في العام ١٩٣٩. و قد كانت موضوعاً لمقالة شهيرة كتبها جورج أورويل، 'البيع بالقرعة و الأنسة بلانديش'، (مجموعة مقالات، الصحافة و الآداب، المجلد ٣).

٢. هيركول بوارو هو المحقق في كثير من روايات أجاثا كريستي، و فيلو فانس هو المحقق في كثير من روايات أس. أس. فان داين.

٣. إن هذه الترجمة للمصطلحين اللذين وردا في كتابات الشكلايين الروس، و هما مصطلح الحكاية **fibula** و القصة **sjuzet** ليست ترجمة مقننة تماماً بما أن 'القصة' و 'الحبكة' يستعملان بحرية ومن دون إحكام، و في بعض الأحيان قد يستعمل أحدهما بدلاً عن الآخر في كثير من نقد النثر

الصراحة المطلقة و ممارسة الحياة البسيطة. انظر:
Cynic." Encyclopædia Britan-
nica. Encyclopædia Britan-
nica 2009 Ultimate Reference
Suite. Chicago: Encyclopædia
.Britannica, 2009

ربما لم يفاجئه عدم اهتمام وطنه به. و خلال
سبع عشرة رواية و سيرتين ذاتيتين. و لم يقلع
هايمز عن استكشاف التأثيرات القاسية و المدمرة
- سواء أكانت فردية و اجتماعية - للعنصرية في
أمريكا. و يقول عنه كاتب سيرته جلبرت مولر:
"لهايمز رؤى هي الأكثر جذرية، و قسوة قلب،
وعبثية باردة بخصوص التجربة الأمريكية في الأدب
المعاصر - و هي واقعة أسهمت في أهماله نقدياً."
على أنه في التسعينيات من القرن العشرين، و مع
ظهور عدد من الكتب التي تتناول سيرته، و كذلك
ظهور طبعات جديدة لأعماله، بدأ هايمز يلقي
الاعتراف الذي فاته في حياته.

[٦] هادلي تشس (١٩٠٦-١٩٨٥) هو اسم الشهرة
المستعار للكاتب الإنجليزي رينيه ريموند. و قد
كتب الرواية السريعة المثيرة "لا أزهار أوركيد
للأنسة بلانديش" (١٩٣٩).

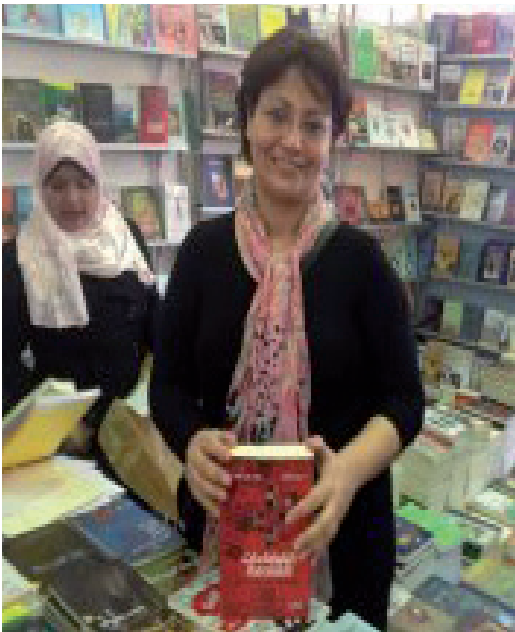
[٧] ينبغي هنا التفريق بين
مفهوم الأدوات أو التقسيمات
البلاغية المعروفة، التي اعتمد
تودوروف على غيابها في زعمه أن
الوصف في هذا النمط من الرواية
يخلو من البلاغة، و بين كون النص
ينطوي على بلاغة من نوع ما حتى و
إن كان خالياً من الأدوات البلاغية؛
فالتحليل العلمي و الأسلوبي يثبت
أن غياب الأدوات البلاغية ضرب من
البلاغة.

[٨] الكليية Cynic اتجاه فلسفي
إغريقي ازدهر منذ القرن الرابع قبل
الميلاد. و قد امتاز بكونه لا يعتمد
طريقة تقليدية في الحياة و لا حتى
في أي نظام عقلي. و مؤسس هذا الاتجاه
هو أنتيستينس Antisthenes،
أحد أتباع سقراط، و لكن ديوجينز
Diogenes من سينوب كان مثالها. و
قد سعى الأخير إلى تدمير تقاليد الحياة
(بما في ذلك الحياة العائلية) بوصف ذلك
سبيلاً للعودة إلى الحياة الطبيعية. و عند
اقترب نهايته، كان يعيش متشرداً معوزاً،
ينام في الأبنية العامة، و يتسول طعامه.
و قد دافع أيضاً عن المجون و عدم الحياء و



الغريبة الجميلة : أرونداتي روي

و (إله الأشياء الصغيرة).



راؤول ايشلمان.
ترجمة : أماني أبو رحمة .

قد يتساءل القارئ ذو العقلية النقدية عما إذا كانت تجربة الوقوع في فخ المؤلف تجربة جميلة، وإنّ إطارات الإيمان المطمئنة ليست مؤامرة خبيثة مصممة لصرفنا عن استجواب آليات الاستغلال التي تمارسها الرأسمالية العالمية. وأبرز مثال على ذلك هو رواية (إله الأشياء الصغيرة) لأرونداتي روي (روي ١٩٩٧). فمصادقية (روي) بوصفها ناقدة للرأسمالية العالمية لا تقبل الجدل : ومنذ كتابة روايتها الشهيرة، حولت (روي) نيرانها العنيفة نحو أهداف مجزية مثل القنبلة النووية الهندية، والسياسة الخارجية الأميركية بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، و مشاريع التنمية المدمرة للبيئة . و على غرار العديد من كتاب ما بعد الاستعمار، فإنّ (روي) ، نظرياً على الأقل، تقف ضد الجوهرية anti-essentialist بحزم : فهي ، على سبيل المثال، لا تحتمل مواطنيها الذين يفصلون بين الهند الأصيلة والغرب الفاسد . هذا الرفض الثابت للمصادر البدئية يقود إلى مشكلة معروفة في تعريف الذات : إذا لم يكن هناك حقيقة أساسية مطلقة وبدئية ، كيف يمكنك تحديد موقفك النقدي الخاص بطريقة إيجابية؟ إلا إذا حدث وكنت ماركسي مقتنع (الأكيد إنّ (روي) ليست كذلك).

هذا النوع من النفاق ليس أقل بروزاً على المستوى الشخصي. ففي (إله الأشياء الصغيرة) نجد أن (شاكو) الرأسمالي المغرم بالثقافة الانجلوسكسونية وبمطاردة النساء مع أيديولوجيته الماركسية و (بيلاي) الشيوعي القومي الذي يسئ معاملة زوجته ويظهر اهتماماً كبيراً بمصنع الصلصة يمثلان وجهي عملة كنيب وموحش. وكما تظهر رواية (روي)، فإن هذا النوع من التفكير يصبح قاتلاً عندما يواجهه تهديداً لمصالحه الخفية -- فقد قتل (فيلوثا) بسبب الاعتداء على «قوانين الحب» الضمنية التي تحرم العلاقات الجنسية بين أعضاء الطبقات العليا والمنبوذين. ومع ذلك، يختلف رد فعل (روي) على زيف الأيديولوجيا اختلافاً جذرياً عن دراسات ما بعد الحداثة، و ما بعد الاستعمار. وعلى الرغم من أن برنامجها الإيجابي ليس مصاغاً على نطاق واسع أو صارم جداً، إلا أنها تقول إنها تعتبر الحب والجمال معطيات أساسية للتفاعل الإنساني:

«لن يشفيانا الاحتجاج ضد الماضي. لقد حدث التاريخ. انتهى الأمر وحدث كل ما حدث. وكل ما يمكننا عمله هو تغيير مساره بتشجيع ما نحب بدلاً من تدمير ما لا نحب. هناك جمال بعد في هذا العالم، وحشي. وخفي، وشرس، وهائل. جمالنا الخاص بتفرد والجمال الذي نتلقاه بحب من الآخرين، الجمال الذي يعزز ويصنع ويعيد ابتكار جمالنا. علينا أن نسعى إليه، ونغذيه، ونحبه. إن صنع قنابل سيدمرنا فقط. لا يهم ما إذا كنا سنستخدمها أم لا. سوف تدمرنا في أي حال.» (روي ١٩٩٩، ١٥٩).

تتعامل (روي)، بعبارة أخرى، مع العاطفة والمتعة المشتركة والتبادلية من خلال قضية الذوق - وهما مفهومان ميتافيزيقيان تقليديان تماماً - بوصفها نقطة الانطلاق والدفاع الأخير ضد تعدييات «العالم الوحشي والمحطم» والنتيجة هي مساحة بين ذاتانية intersubjective حرة و مشهد حب وجمال في حده الأدنى ينتصب وسط عالم من القمع والعنف والإقصاء الطبقي و التحيز الجنسي والتهديد الخارجي عمومًا. وغني عن القول إن هذه المساحة الحرة لم تعد تتوافق مع ما بعد الحداثة. ذلك أنه يقف في مركزها - الخفي والشرس والهائل - مبدعان حتمييان لا يمكن، على الأقل في الرواية، استيعابهما في الأيديولوجيا أو في نقدها الذي لا نهاية له. وهذا

وجواب ما بعد الحداثة على هذا السؤال حتى الآن هو: إنك لست مضطراً لتبرير موقف واحد لأن لديك مواقف متغيرة باستمرار. وباتخاذ الأوهام الجوهرية لمركز الهيمنة بوصفها قيمة ظاهرية - وفضح ما لا يمكن الدفاع عنه باستمرار - أنت تترك وراءك أثراً ديناميكياً عن الغيرية الاستطراذية الذي يعوض خسارة العقيدة الأيديولوجية الثابتة. يبدو الأمر جيداً من الناحية النظرية، ولكن في الممارسة لا أحد تقريباً يريد فعلاً العيش والكتابة بهذه الصيغة النيتشوية التجاوية المتمثلة في الاستجواب المعرفي الذي لا نهاية له. والنتيجة هي إعادة تسييس الخطاب النقدي مع أجندة أيديولوجية واضحة (الماركسية في أغلب الأحيان) وانتقادات لاذعة للحقيقة الجوهرية والسرديات الكبرى. ويعرض مصطلح غاياتري سبايفاك «الجوهرية الإستراتيجية strategic essentialism» الذي كان من المفترض أن يجعل هذا النوع من الأشياء تبدو قوية وحذرة، الثنائية الكامنة في داخله:

يبدو المصطلح وكأنه تفويض مطلق يسمح للشخص الذي يحمل أجندة خفية (الاستراتيجي) بالاستمرار بعمل شيء يمكن أن ينكر على الآخرين فعله. في البداية، يتبع حل (روي) لهذه المشكلة نمطاً ما بعد أيديولوجي دقيق. فقد قالت في مقالاتها وكذلك في روايتها، إنها لا تصور الهند والغرب فحسب، ولكن أيضاً الرأسمالية والماركسية بوصفهما متعادلين من حيث الفطرسة والاستبداد والتدمير. وهناك حالة بارزة هي القنبلة النووية الهندية. والهند - ومن خلال بناء قنبلتها الخاصة - تدخل من وجهة نظر (روي) في «عقد مع الناس الذين طالما ادعينا أننا نحتقرهم وهم بالطبع المجتمعات الغربية ذات التاريخ الـ «ملطخ بدماء الآخرين» الذين «اخترعوا عملياً [...] الاستعمار والفصل العنصري والعبودية والتطهير العرقي والحرب الجرثومية، [و] الأسلحة الكيميائية» (روي ١٩٩٩، ١٤٤).

وحجة أن الهند تفعل ذلك حتى تدخل مضمار سياق التسليح بأسلحة الدمار الشامل أسوة بالآخرين لا يجعل الهند أفضل حالاً: «وفي النهاية، أعتقد أنه من الإنصاف القول بأننا منافقون. نحن الذين تخلينا عما يمكن القول إنه موقف أخلاقي - موقف أن لدينا التكنولوجيا، و يمكننا صنع قنابل حين نريد، ولكننا لن نفعل» (روي ١٩٩٩، ١٤٥).

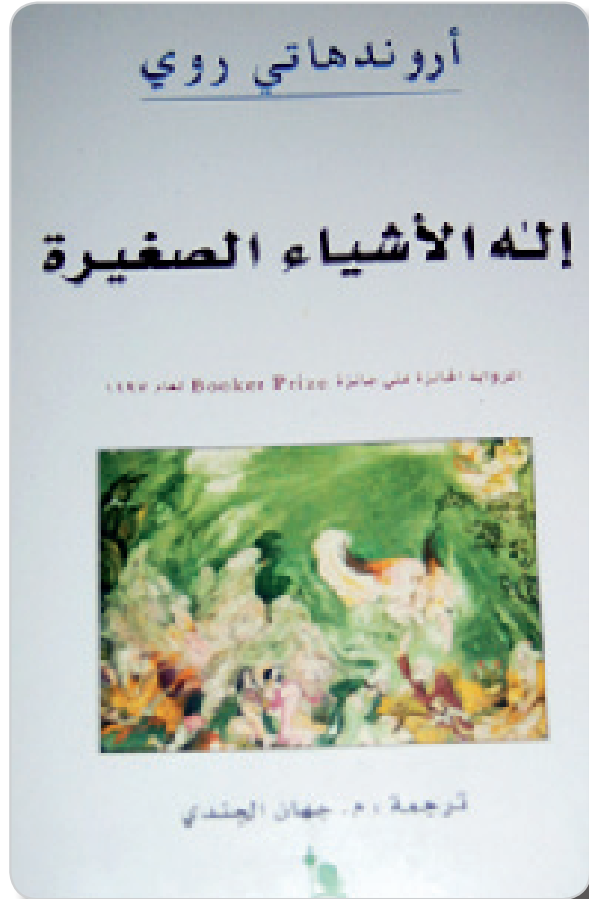
ويتكرر هذا المفهوم التصويري عن الحب في نهاية الكتاب بطريقة إيجابية، بوصفه وحدة جمالية وراقية تعلي القانون و التاريخ:

«كلما ارتفع من النهر المظلم وسار على الدرجات الصخرية، رأى أن العالم الذي يعيشون فيه عالمه و. أنه ينتمي لهذا العالم. كما أن العالم ينتمي له. الماء. الوحل. الأشجار. السمك. النجوم. إنه يتنقل عبره بسهولة. وعندما شاهدته فهمت نوعية جماله. كيف شكله العمل. وكيف أن الخشب

، إن جاز التعبير، «كانت مرتدياً الساري الهندي -- تزرع (روي) المنطلقات الأساسية للجماليات الكانطية في شبه القارة الهندية وتجعل بورتها طلاق المنبوذ المطواع الأبنوسي البشرة و قصة الطلاق اللامعة لا استطيع التأكيد بما يكفي على أن مشهد (روي) البدئي عن الجمال والحب ليس طبيعياً أو ما قبل ثقافي . إنه يتموضع ، في شكله الأكثر تطرفاً، على الحافة الدقيقة جداً بين الطبيعة والثقافة ، في ذلك المكان حيث الفوارق بين الطبيعة والثقافة تبدو في أكثر صورها امتزاجاً وتداخلاً : في زنا المحارم.

وعندما مارس التوأمان غير المتمثلين والمحطمان عاطفياً (راحيل) و(استا) الحب في نهاية الكتاب بعد انفصال غير طوعي طويل فإنهما لم يفعلوا شيئاً أكثر من التأكيد من جديد على إمكانية الالتمايز المثمر ، والعودة إلى وحدة غير منظمة تمكنهم - على الأقل من حيث المبدأ - من إلغاء عالم الایدولوجيا والتاريخ والقانون القمعي الظالم. مشهدهما الخاص المؤسف ليس مجرد اتحاد اثنين و لكنه تثليثاً : راحيل هي أخت وأم في آن واحد: هي نصب نفسي ووراثي للام التي استشهدت («حركت فمها . فم أهمهم الجميلة» [روي ١٩٩٧، ٣٢٧]). يحمل هذا الثلاثي الذي يمارس سفاح الأقارب إمكانية التفوق والتجاوز التي لا تتحقق في الكتاب: ذلك أن نصيب التوأم «ليس السعادة، ولكن الحزن البشع» (روي ١٩٩٧، ٣٢٨). كان بإمكان (روي) أن تنهي قصتها عند هذه الملاحظة المحبطة بسهولة، وسيكون أي تفكيكي سعيد بإخبارنا إن إعادة كتابة (راحيل) و(استا) للعلاقات بين الجنسين على الرغم من أنها رد فعل مفهوم على نفاق المجتمع الـ «إيديولوجي» الفائق التمايز -

غير قادرة على إعادة الأم جسدياً وغير قادرة على جعل نفسي التوائم كلانية وتامة . وهذا هو السبب في أن تختار (روي) ، بدلاً من التلكؤ في موقف الأضحية ، وضع الأداء الإيجابي في نهاية الكتاب متمسكة بإمكانية الحب الذي ليس جميلاً فحسب ، بل ومتجاوزاً ومثمراً أيضاً . منذ بداياته كان هذا الحب متجاوزاً ومتعالياً جداً. فعندما التقط (فيلوثا) نظرة (أمو) الأولى «تداخلت قرون في لحظة واحدة سريعة الزوال. كان التاريخ مبالغاً خاطئاً» (روي ١٩٩٧، ١٧٦). الحب هو وجود ، مشهد رائق بين اثنين من البشر في لحظة شخصية فريدة من الجمال المشترك والمودة المتبادلة .



الذي يقوم بتهيئته قد هيأه أيضاً . كل لوح يسطجه ، كل مسمار يسمره ، كل شيء يصنعه ، كان يصبه . ويترك بصماته عليه. يعطيه قوته ، ونعمته اللينة» . (روي ١٩٩٧، ٣٣٣-٣٣٤) .

هناك شيء يوفق ، على الأقل لبعض الوقت ، بين الماركسيين والكانطيين . إذ يبدو أن الجمال الأليف غير المغترب ينشأ على الحافة بين الطبيعة وتعامل البشر مع هذه الطبيعة . كما أن رجل رقصة الكثاكالتي -- راقص طقس كيرالا -- هو «أجمل الرجال»، لأن «جسده هو روحه» : لقد كان «مصفولاً ، ينخفض ببطء مسخراً بالكلية لمهمة حكي القصص» (روي ١٩٩٧، ٢٣٠). شيء مماثل حدث مع

وبعبارة أخرى، فإن الشخصيتين تتشاركان في الجمع بين الصفات البدنية الجذابة مع حالة الغيرية الاجتماعية. ولإعادة تفسير مفهوم كانط عن الجمال بصورة قاطعة باعتباره واحد من الغيرية انظر سايبرس ١٩٩٨. فوفقاً لسايبرس، التركيز على الجمال و الغيرية، لا يكون غير سياسي: «فمن المعروف أن الجمال يثير الغيرية على نطاق ضيق - نطاق الإنسان في الواقع - ولكن ربما هذا هو المكان الذي تجد الغيرية فيه أكبر قيمة سياسية، فالنطاق الصغير يجبر الأفراد على مواجهة الغيرية داخل عالمهم بدلاً من تحويلها إلى واقع خارجي» (١٩٩٨، ٣٧). تأخذ روي خطوة أخرى: عند نقطة ما، تحول جمالها بوصفها آخر إلى تشابه من خلال السماح بالتماهي عبر جميع الحدود الثقافية والأيديولوجية. و«إله الأشياء الصغيرة» - إله السمو والجمال - هو إله كوني واحد.

كما أشار إريك غانز مراراً وتكراراً في سجلات الحب والنقد على الإنترنت أن تركيز ما بعد الحداثة على الغيرية المزاحة عن المركز (على العكس من السرديات الكبرى الطوباوية) يؤدي إلى عقلية أخلاقية تميل إلى الضحايا المهمشين. ومن وجهة نظر غانز والمحافظين الجدد، فإن هذا الموقف مثير في رفضه للاستبداد المركزي ولكن غير منتج في اعتمادها على الاستياء. وروي بالتأكيد لا تتفق مع فكرة غانز في أننا يجب أن نحتضن الرأسمالية العالمية بحرارة والديمقراطية البرجوازية، ولكن موقفها يتسق مع غانز حين تؤكد على المصالحة والحب والجمال - ويتقاطع مع نموذج إنتاج الذنب في خطاب الاضحية.

لاحظ كثير من المؤلفين هذا الادعاء. وبالنسبة لأولئك الذين ما زالوا ملتزمين بمعايير ما بعد الحداثة فإن الأمر يمكن أن يكون خيانة: فقد انتقدت مارتا دفوراك، على سبيل المثال، عدم تناول روي لـ«مجتمعتها الخاص ولكن لمجتمع غريب» والدخول في «ديناميات الدجين والتعريف» (دفوراك ٢٠٠٢، ٦١) بدلاً من عرض الغيرية غير المتبادلة من خلال تجربتها الثقافية الخاصة. وبمصطلحات استجابة القارئ، تؤدي الأدائية إلى إعادة تأكيد الصدفة، حيث أننا تركنا مع نهاية توحى بخيارات مفتوحة وليست تهكمية مؤجلة. ومن سوء الحظ أن واحد من عدد قليل من النقاد المهتمين باستعادة الحوادث غي المتوقعة أو المصادفات، بوصفها جماليات إيجابية - غري شاول مورسون جعل معايير الخاصة مقيدة بشدة بحيث يبدو أنه لا يمكن تطبيقها في أي مكان خارج مجموعة فرعية صغيرة من روايات القرن التاسع عشر (انظر - ١٩٩٨ Morson and Morson ٢٠٠٣). يرى مورسون وبشكل حاسم أن الروايات هي محاكاة للعالم الحقيقي، والوقت المفتوح حرفياً. ومن ثم فإن اشتراطات الروايات «الإجرائية»، كما يسميها، ينبغي أن يجعلنا نشعر بـ«استكشاف مجريات الأمور» وليس «التركيب الشاملة» (١٩٩٨، ٣٠٥)، وهكذا يمكن أن «تفسر بشكل صحيح دون فرض تصميم» أو إعادة قراءة (١٩٩٨، ٣٠٦)، وأنها تتضمن أحداثاً من واقع الحياة و رد فعل القارئ عليها كما كتبت (١٩٩٨، ٣٠٥). وعلى النقيض من ذلك فإن الأعمال الأدائية تفرض علينا الانفتاح من خلال تركيبيتها الصريحة وحرفيتها الواضحة. هذا التناقض بدوره ممكن فقط في مجال الجمالية المستقلة، التي حاول مورسون فتحها على ما أطلق عليه بشكل رائع وربما أيضاً قبل الأوان «الحياة».

الكلمات، عندما تلتصق الساردة وأبطالها الأطفال حتى تذوب الحدود النحوية القياسية بطريقة إيقاعية حسية، «sourmetal smell»، «Orangedrink»، «sariflapping»، «Lemondrink Man» وغيرها).

الحب، و اللعب باللغة، والنجارة، والكثاكالتي كلها أداءات تمحو خطوط الحدود الثانوية للثقافة، والطبقة، والطائفة وتستبدلها بوجود جميل، يمكنه، في ظل ظروف مناسبة، أن يتجاوز عالمه من «الأشياء الصغيرة»، ويتصل إلى النجوم. إن إرجاء هذا الحلم إلى «الغد» الكلمة المأساوية الأخيرة في الكتاب لا يعد إحباطاً ساعراً، ولكنه وعد: إنه يعلم إمكانية إسقاط حضورية الحب loves presentness على المستقبل. وتظهر قصة الرواية أن هذا الإسقاط لا يعمل (ينتهي بفعل زنا المحارم الخطير)؛ ولكن حبكة الرواية هي التي تعمل (تنتهي بفعل الحب السامي). وكما هو الحال دائماً في الأعمال الأدائية، فإننا نمج خياراً واضحاً فيما يتعلق باتجاهاتنا الموقفية فإذا ما وقع اختيارنا على التسلسل الزمني والتأخير في القصة، فلن نلقى سوى الحزن والخراب، وإذا اخترنا الحضور الموجه جمالياً وجود للحبكة، فسنحصل على إلهام الحب والمستقبل الذي يمكننا أن نعمل فيه بطريقة إيجابية.

المادة من كتاب (نهاية ما بعد الحداثة: مقالات في الأدائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن) . تأليف راؤول ايشلمان . ترجمة أماني أبو رحمة . مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر.

الهوامش

نرى مثل هذه الأعمال الجدلية غير الروائية في (وتكاليف المعيشة) (روي ١٩٩٩)، (سياسات القوة) (كامبريدج، ماساشوستس ٢٠٠١) و(حديث الحرب) (كامبريدج، ماساشوستس ٢٠٠٣).

وظفت سبيفاك هذا المفهوم لأول مرة في سبيفاك ١٩٩٦ (١٩٨٤)، (٢١٤-٢١٥)

توقفت سبيفاك، التي تمزج بين الماركسية والتفكيكية، في نهاية المطاف عن توظيف المصطلح، وقالت إنه «أصبح مجرد تذكرة موحدة للماهوية» (سبيفاك ١٩٩٣، ٣٥). وكما يشير غرويس بوريس في مقالته [تحت الاشتباه] غرويس ٢٠٠٠) فإن هذا التشويش ما بعد البنيوي للذاتية يؤدي في النهاية إلى استعادتها فكلماً قل ما نعرفه عن شخص أو موضوع، كلما ازداد لدينا الاشتباه بأن هذا الشخص موجود حقاً هناك - وأنه يخدعنا بطرق ملتوية من وراء ظهورنا.

الثقاف والروائي عباس خلف علي

بين تدمير الذات واختراق السياج الميتافيزيقي الآمن



حاوره الناقد : محمد علي النصراوي

يُعدُّ عباس خلف علي أحد كتاب القصة القصيرة والرواية والمقال النقدي ، وركناً من أركان المشهد الثقافي الكربلائي - العراقي ، مارس كتابة القصة القصيرة منذ سبعينات القرن الماضي ، نشر قصته الأولى (عين الصحراء) عام ١٩٧٧م في مجلة بيروتية ، اشتغل في المجال الصحفي وتسلم مسؤولية الصفحة الثقافية في جريدة (الراصد) عام ١٩٧٨ ثم مندوباً عن النشاطات الثقافية التي تقام في الفرات الأوسط . حاز على جائزة عبد الرحمن مجيد الربيعي عن قصته (الصخرة) التي تقع ضمن مجموعته القصصية (مدينة الزعفران) . وظف الموروث الشعبي والحكاية الخرافية والأساطير في أغلب قصصه وخاصة في قصة (حلم الماء) التي نُشرت في مجلة (الأقاليم) الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة عام ٢٠٠٠م .

نشر مجموعته القصصية الأولى (فرصة لإعادة النظر) عن دار الشؤون الثقافية في بغداد عام ١٩٩٩م . ثم نشر روايته الأولى (عدسة الرؤيا) عن الدار نفسها عام ٢٠٠٠م التي لفتت انتباه القراء وقد كتب عنها أغلب النقاد والكتاب على أنها استلهاً للرؤيا واستحضار للحلم ، ذلك الحلم الذي يعيد ترميم جسد الذاكرة المعطوبة ، الذاكرة التي طمرت مع رفاة الشهداء الذين سقطوا صرعى في أرض الحرام ، وأولئك الذين غيبتهم يد المنون ، ظلوا عالقين في جسد الذاكرة .. إلا أن رواية (عدسة الرؤيا) أقامت بتخليق بنية افتراضية / مكانية / مخلقة هي عدسة الكاميرا التي أصبحت البؤرة المكانية ، تلك التي أعادت ترميم هذا الجسد ، فأوحت لنا أنها الصحراء التي تركت وراءها آثار عباراتها المتناسلة ، وعلى هذا الأساس جاءت الرواية في استحضار أرواح الأصدقاء وإعادة الذاكرة المفقودة . حتى أن أحد النقاد علق عليها قائلاً : إنها عبارة عن كتابة سيناريو فيلم كبير وثقت فيه وقائع الحروب المدمرة ، تلك الحروب التي زعزعت اليقين وكشفت عن المسكوت عنه وأخرجته من تحت الردم ، إنها بحق كشف وتعرية النفس الإنسانية وهي تواجه الموت .

ثم نشر مجموعته القصصية (مدينة الزعفران) عن مكتب مدى - بغداد عام ٢٠٠١م ، وأعيد طبعها في دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد عام ٢٠١١م ، هذه المجموعة التي رفضت الإنضواء تحت أي خيمة تجنيسية وعدّها الكاتب سيرة مدينة ، عبارة عن إرتحالات في الزمان والمكان . قام القاص باستثمار الرؤيا فنياً في وحداته القصصية ، بينما نرى اتخاذه من صيغة (الكتاب / النص) وعاءاً جامعاً لمتوالياته - بدلاً عن مفهوم (المجموعة) التي تضم في داخلها قصصاً متفرقة - هو كسر السياج التأطيري و الانفتاح على متواليات أخرى تأخذ طابع النسق التكويني لبنية افتراضية هذا من ناحية ، و من ناحية أخرى إن صيغة (الكتاب / النص) تقترب من المستوى المعرفي إذن على مستوى التشاكل الفني/ المعرفي يبدو لنا (الكتاب / النص) عبارة عن وحدات قصصية متنامية في تفعيل الحدث الدرامي على تشكيل (بنى افتراضية) قائمة على أنقاض عالم

حقيقي . والقارئ حينما يتتبع مثيراته المعرفية الموجهة نحو تشكيل هذا المجال الشبكي / المخلق بصفته البنية الافتراضية لإحتواء عالم النص ، فإن هذه البنية هي (الجين المعرفي) الذي يعدّ النواة الإنشطارية لخلق متواليات قصصية تتداخل فيما بينها بالتنافذ الرؤيوي ، لذا فإن هذا (الجين) يفتح سجله المعرفي لإستدعاء مواد أولية من خارج المتن ليتم التلاقي معها معرفياً . أي بمعنى آخر إن القاص إستخدم نوعاً من التناصتات على مستوى التشاكل الرؤيوي مع واقعة (غدير دم / حصار المدينة) ، من أجل أن تقوم المدينة بدفع الجزية إلى الوالي العثماني. وكان هذا في (٨) ذي الحجة من عام -١٢٥٨هجرية ، الموافق ١٠/يناير من عام ١٨٤٢م . وقد استمر الحصار لأيام معدودة تمّ في نهايتها إلقاء القبض على زعيم المتمردين (إبراهيم الزعفراني) من قبل قائد الحملة العثمانية (سليمان ميراخور) الذي أحدث ثغرة في أسوار المدينة نتيجة القصف المركز من مدافعه الموجهة نحوها .

وفي هذه المدة بالذات أي ما بين القرن الماضي وعتبة دخول القرن الجديد ، دخل القاص والروائي مرحلة جديدة في كتابة النص ، وعدّ النص بالنسبة إليه هو كتابة المغامرة ، تلك المغامرة التي تبحث عن ممارسة الذات في تحقيق هويتها وإثبات كينونتها ، بين أن تكون أو لا تكون ، فأصبحت الكتابة عنده قضيته الأساسية وشغله الشاغل في إعادة أسئلته الذاتية وتحويل الأنا - إلى أنا كونية ، تحاول أن تعيد صياغة عالمها غير اليقيني ، وعندما أراد أن يمنطق هذا الاليقين كتب رواية نص (كوربايل) التي صدرت عن منشورات الإبداع الذاتي - بغداد عام ٢٠٠٨م فأحدثت ضجة في الوسط الثقافي ، وفي إثر ذلك نشر هذا النص في مجلة (الكلمة) الإلكترونية رئيس تحريرها الناقد العربي الكبير صبري حافظ وقد ترجمت إلى اللغة الإنكليزية على الموقع نفسه .

في رواية نص (كوربايل) قام بنسف الخصائص المميزة للمؤسسة التجنيسية وخلخلتها من الداخل . لذا يمكن أن نعدّها كتابة المغامرة أو مغامرة الكتابة بأفق جديد في المدونة العراقية الجديدة ، في تجربته هذه راح جسد النص ينمو ويتوالد عبر أركيولوجيا معرفية ، عززت الجهاز المعرفي

به . والقاص قام بتوظيف الأساطير والحكايات الشفاهية والنصوص الفلسفية والتماهي معها ، كل هذا جعل من القاص أن يقدم نصه بصفته حفيرة ، وإنّ النص لديه ما هو إلا وثيقة نفسه . في لقائنا الخاص به طرحنا عليه جملة من الأسئلة المعرفية :-

م . ع النصراني /

ثمة أكثر من عباس خلف علي ، في القصة القصيرة ، في الرواية ، في المقال النقدي ، وفي الدراسات السينمائية ، ولكن دائماً عباس خلف واحد ، هل يمكن أن نعدّه الأصل الغائب الذي ينشطر على نفسه ..؟

عباس خلف / تبدو الاهتمامات

التي يمارسها الكاتب لا تقف

عند عتبة معينة ، إنه البحث

الدائم عن الصورة الغائبة

والمتماهية مع الأشياء ،

تلك الصورة المتخفية

عن الحقيقة ، ولكن

لها جذور الحقيقة في

الواقع ، نوع من التنكر

الذي يحفزنا للبحث عنه

أو للتواصل معه لمعرفة

تكوينه الفني المتجسد

في لغة الصورة السينمائية

أو في البعد الاستراتيجي

للنص الإبداعي الذي يراهن على

امتلاكه وثيقة زمنه ، تدعنا هذه

الحركة أن نلاحق أفلاك النصوص فضائها

، عوالمها ، تحرياتها ، هندستها ، هي بالتأكيد

لم تجر كما يشتهي التلقي ، هي عوالم غير مستقرة

في ذاتها تبحث عن مجال لا يمكن تحقيقه ، ولذا

تستدعين النصوص إلى قراءة جديدة محايدة نختبر

من خلالها معرفتنا الإجرائية إزاء ما نقرأ ، إنها

ببساطة إعادة إنتاج المقروء في ضوء ما تجسده

حقيقة النص ، هذه الحقيقة التي يسميها بارت

الزبقيّة المتموجة غير الثابتة ، أنت في نهاية

المطاف تحس أو تشعر بمتعة الدوران في فلك

المعاني تلك التي أطلق عليها الجرجاني بالمائزة

، أي تتحول من إشارتها داخل اللغة إلى خارجها ،

نعود إلى فحوى السؤال ، لست مسروراً في الحقيقة

لـ(أنا) حتى تحولت إلى هامش / أو ملحق ينضاف إلى النص ، فانبثقت الذات وهي تكتب يوتوبيا المكان عبر إرتحالاته المتعددة في الزمن مُخلِّقاً من خلالها يوتوبيا مدينة طمرت تحت طبقات الكاتب المعرفية . فالنص يقرأ دفعة واحدة وبدون إنقطاع، وهذا النمط من السرد ينفّث على مشاعر السارد، وما تنتابه من حالات يأس وإنكسار أو إحباط، أو استدعاء الحلم ليكون جزءاً من ذاكرة النص، وهو كثير التعرجات والإنقطاعات، والإحالات، أي بمعنى أن فلسفة النص قائمة بإحلال المفارق

الإنساني محل اللامتناهي الإلهي، وهو

النمط الذي تكون فيه عين السارد

على مسافة واحدة من جميع الأشياء

التي يستدعيها ليقوم بمساءلتها

تاريخياً واسطورياً فاضحاً ذلك

المسكوت عنه أو اللامفكر

فيه، وتصبح الشخصية هامشاً

ينضاف إلى النص، لأنّ خطاب

الرواية يتمركز حول رؤية

السارد الميتافيزيقية، وهذا

النوع من السرد يجعل النص

عبارة عن حفيرة أو وثيقة

نفسها.

ولم يتوقف القاص والروائي

عباس خلف علي ، فقد أكمل

رواية نص آخر بعنوان : (إعترافات

من ذاكرة اليبديق) ، جاء هذا النص

معزّزاً للطروحات الفكرية والمعرفية

التي تشغل بال الكاتب ، وأهمها هي حفريات

المعرفية التي راحت تحفر في الطبقات السفلى من

ذاكرة المدينة الغائبة (كربلاء) فاضحاً بعض

مضمراتها المختبئة في العقل الجمعي ، وكما أراد

الكاتب ، هي استحضار الذات فيها لتطلق أسئلتها

المربكة ، الأسئلة المصيرية التي تواجه هذا الكائن

الضعيف وهو يواجه أشنع التوابوات التي تفرضها

قوى مركزية متحكمة به ، والرواية معدة للطبع

في إحدى الدور العربية .

إن كتابات القاص والروائي عباس خلف علي لو

أردنا تفحصها عن كثب ، لتبيّن لنا أنها محاولات

تدخل في مجال حفرياته المعرفية التي كونت

جهازه المعرفي الخاص على تكوين نسق إشاري خاص





منظومة معرفية خاصة بها ، كانت بمثابة خروج الذات عن نفسها ، ذلك الخروج الذي انبثق من الصراع القديم ضد الجديد ، القديم الذي دائماً ما نلاحظه يسكن سماء عباس خلف علي ، القديم الذي ترك (أصله) وأصبح فيما بعد متصلاً مع نفسه .. هل (مدينة الزعفران) أصبحت ذلك (الأصل) الغائب ؟.. تنسخ الذوات نفسها ، بينما المكان ينبثق من داخل الحدث الدرامي كبنية افتراضية وهمية / مخلقة ، هذا المكان / المخلوق أصبح جزءاً من (يوتوبيا الزعفران) ، تلك اليوتوبيا التي تتولد وتنشطر على نفسها كمتواليات أو حداث قصصية ، وأنت ترفض الانتماء إلى أي خيمة تجنيسية ، وقراءتنا لهذه اليوتوبيات أصبحت جزءاً من خطاب الذات تجاه العالم ، أي بمعنى آخر هل يمكن أن نعدّها الغطسة الأولى نحو اللاوعي في تشييد هذه (اليوتوبيا) ؟ أراك دائماً في هذا العمل تسكنك الأرواح قبل الأشياء ، هل أنت تكتب تمريناً ذهنياً في استكشاف تلك اليوتوبيات الحلمية

من فكرة التشعب في متون الأجناس بقدر شعوري بغواية الأشياء ، ثمة مبرر لي ولك وهو أننا بقدر تعلمنا من النصوص في قدرتها على التخفي والمروغة نحاول تلمس طريقنا إن كنا فعلاً نتعلم أم أننا في طور الإعداد لهذا الفهم وفي كلتا الحالتين تأخذنا غواية النص إلى أبعد من حقيقته ولا أدري إن كنا في ذلك محقين أم لا ، ولكن أعتقد أن دافع التواصل مع الأشياء يبرر لنا أن نبحث عن الذات التي تمارس حضورها من خلال النص والنص هنا واقعة مستقلة تمتلك حقيقتها كما يراها البنيويون بينما التفكيكيون يقولون أن لا مكان لقول الحقيقة من دون مجاز في حين يمارس النقد الثقافي بحثه عن العلامة التي قال عنها بيرس وجودها في النسق يحفزنا على التفكير ، ومع كل ذلك نلاحظ أن النص مرجع أساسي لانتشار المعاني وتعدددها وفي ضوء هذا الفهم إجتاحت بكل تواضع على قراءة النص السينمائي بعد عملية التحويل إلى السينما التي بالطبع تختلف عن الطريقة الانعكاسية المتمزته بمجريات النص الورقي ، القراءة الجديدة تدعونا إلى فهم النص كحادثة وكيفية التقاط السينمائي تلك الواقعة النصية من تكوينها الخام في رسم ملامح الرؤيا التي تجسد الواقع الجديد في الشريط ، وبهذه الطريقة كنا نعالج أفلام فيليني وكيراساوا وبازولوني واندريه فايدة ويوسف شاهين وأسامة فوزي ومحمد راضي والآخرين ، وهذا ما يجعلنا كذلك بمواجهة ما نقرأ لكونديرا وباولو كويلو و نتالي ساروت وكونزو بورو أوي وماركيز وهاروكي موراكامي ويوكيوميشيما ومحمد خضير وأدور الخراط وجمال الغيطاني ومحمد براءة والطاهر وطار من دون أن نغفل كتابات مثل (مزيضا النقود) لاندريه جيد، و(الألحان المتقابلة) للدوس هكسلي، و(بين مدينتين) لجويس، و(الأشارة القرمزية) لهناتبل هوترن وغيرها من الأعمال التي تشدك إلى طبيعة المصائر ، إنك باختصار في دوامة البحث عن وسيلة تسكن من روع هذا العالم الذي يستفزنا في كل لحظة .

م . ع النصر اوي /

لقد شيدت مدينة الزعفران على أنقاض مدينة قابعة في قلب التاريخ ، يمكن أن نعدّها المحطة الأولى التي خرجت بها عن السائد والمألوف ، والتي امتلكت

أخرى , وإنما بما نعتقد أو نتوقع أنه يلبي طموح النص , ولذا كنت أحترز لا بل أحذر من إشكالية مركبة يحل فيها التاريخ مكان النص و يصبح النص هو التاريخ وكأن ما يعني التاريخ يمكن أن يلئم النص , كما نرى في أغلب الروايات التي تتعامل مع التاريخ كبنية وثائقية لا بنية قائمة على فعل دلالي , ولا نريد أن نجرد الروايات التي تتعامل مع هذا المنطق فهي معروفة في تجاهلها المعايير

كي تقتحم اللاممكن ..؟ اللاممكن الذي أصبح بفعل التدوين ممكناً في تشكيل فضاء إشاري متلبساً آثار مدينة قابضة في قلب التاريخ .. مدينة الزعفران إن جاز لي القول تعد وثيقة نفسها , أو الحفيرة التي تقدم نفسها بوصفها وثيقة نفسها .. الوثيقة التي عززت منظومتها المعرفية , تلك المنظومة التي كونت قوانينها أو سننها , ذلك الذي شكل الفضاء المتخيل , حقيقة اللاواقع .. هل أنتم هنا



الفنية بينما الحقيقة هو يمكن للنص أن يكون وعاء التاريخ في حالة إخضاعه للتشذيب والهندسة الشكلية وخلق مثابات بين الواقعي والمتخيل ولو أخذنا رواية حرودة لطاهر بن جلون لوجدنا أن طنجة حاضرة بقوة رغم تكبلها بتاريخ الاستعمار ولكن بقيت حرودة مجنونة تبحث عن شفاء منه , أو لعبة النسيان لمحمد برادة التي تخطيء من ينسى آلام ومآسي الحروب وهي ما تزال تستفز أركان علاقات العائلة، وهكذا نجد يوكيو ميشيما في تجربة الخصوبة كان منتج أفكار عن مأساة هيروشيما وكانازاكي , وهذا يعني أنه لا توجد حياة من دون تاريخ ولكن كيف يكتشف الأدب عما وراءه فيرى

حولتم الوهم إلى حقيقة , وأخترتم الثنائية الميتافيزيقية , أي بمعنى آخر إن عباس خلف علي بدل أن يقوم بفوز الحقيقة مبرهناً عليها , قام بفوز اللاحقيقة , حقيقة الوهم الذي سكن البنية الاجتماعية , ذلك المظمور أو المسكوت عنه في العقل الجمعي للمدينة..؟

عباس خلف / سؤالك يأخذ أكثر من احتمال , ولكن علينا بأن لا نجازف بإمكانات المرويات التاريخية الشفاهية منها والمدون، وعلينا أن نصغي إلى إمكانات النص التي وفرت لدينا التصور إزاء الحقيقة أو الواقعة أو التاريخ , نحن أحياناً نكون ضحية لهذه الأشياء ليس لعدم دقتها أو صوابها هذه مسألة

في باطن الأشياء المعنى الغائب في ظاهرها وهنا يمكن أن نشير إلى اللغة الباحثة عن ما يحف بكل ذلك من تصورات وإيحاءات تخلق للنص فضاءً أوسع من الحقيقة التي ولد منها ، وعلى هذا الأساس تحملت مدينة الزعفران الوقائع التاريخية ليس بمنطقها الذي دونت فيه أقصد التاريخي تحديداً ، بل في مدى تأثير ذلك على فاعلية الكتابة لأننا أمام أمرين هما الافتراض والحقيقة وكلاهما يحتاج إلى مبرر للحضور والانتقال ، في لعبة إعادة صياغة التجربة وبالمناسبة فإن كل نص يُعد وثيقة ؛ لأنه يدل على نفسه ويستدل غيره عليه كما في مقولة هيدجر ولكن تبقى فاعلية القراءة أيضاً طرفاً في معادلة الأدب / الإبداع بوصفه يحمل تجليات التلقي ومن خلال هذه النقطة بالذات يكون مركز التقاء أزمنة الخطاب التي أشار إليها منذر عياشي في كتابه - الكتابة الثانية وفاتحة المتعة - حركية الوظيفة والأداء والآلية ، وبهذا التركيب المنوع بين أزمنة الخطاب سعت مدينة الزعفران كغيرها من السرديات العراقية الحديثة أو العربية إلى النفور من التقليد النمطي الذي يحتمي بطريقة منجذبة نحو المبنى الحكائي اعتماداً على الحدث التابعي كي لا يستلب المبنى الدلالي كقيمة فنية في إيحاء الصورة ، ولذا هي ليست عملية رفض التجنيس من أجل أن لا تكون غايتها غير واضحة بل تبقى النصوص في رؤيتها منحازة لتشكلاتها الأصلية ولكن بعلاقات مختلفة من المثاقفات التي ينتج بها النص ، وأستطيع أن أختصر لك قول محمد مفتاح في هذا الصدد ، من أن النص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة ، وعلى هذا الأساس ينتج النص في إطار بنيات ثقافية متعددة يتشكل منها الخيال ، الحلم ، الواقع ، الخرافة ، الأسطورة ، الجن ، فضلاً على البيئة والمكان وغيرها من المواد التي تدخل في تجربة النص .

م . ع النصراوي /

في رواية - نص (كور بابل) نلاحظ الخطاب المعرفي قد طغى على البنية السردية بأكملها ، وتم اختراق السياج الأمن لتأطير النص ، وأصبح ذلك الخطاب منفتحاً على عوالم عدة ، بل أصبح أكثر تشبهاً ومجزئاً ومتشظياً ، هل يمكن القول أن هذا الخطاب أخذ يلاحق الأمكنة الافتراضية ، بحيث أنه راح يحاكيها من داخل النسق المعرفي نفسه ، حتى

أن هذه الأمكنة أعطت سمة التساؤل الفلسفي لخطاب لم يولد بعد ، أو يمكن أن نعدّه ذلك المقول الذي لم يُقل بعد ، أو بتعبير ميشيل فوكو ذلك اللامفكر فيه ؟.. أي بمعنى إذا ما حاولنا قراءة ذلك اللامفكر فيه في خطابكم المعرفي ، هل يمكن قراءته بـ (درجة العنف) ضد كل ما يمكن أن نسميه السياج الأمن الذي يحيط بالشيء . ذلك العنف الذي يقوم على تفكيك بني الواقع ، ولكن ماهو الواقع في رأيكم ؟.. هل هو ذلك الغريب الوحشي الذي لا يمكن اقتناصه ، ذلك العائم الذي لا يمكن تحديده ؟.. ذلك الذي يتشكل في فراغ العقل ، أو ذلك الذي لا يمكن حسمه ، ذلك الذي يمثل الشيء ولا يمثله ، الواقع بين الداخل والخارج ، هل يمكن أن نقراه بعده (عتبة الذات) التي لم تتعرف على نفسها ؟.. هل الواقع الذي تصبوا إليه يبدأ من نقطة وهمية يمكن من خلالها أن نشكل أية يوتوبيا .. ولكن هل (كور بابل) هي يوتوبيا اللاواقع، التي رسخت (عنف) الذات تجاه نفسها، ولكن أرجو أن تفهمني أن كل الذي تريد أن تقوله هو شيء لا يوجد ، شيء معلق في الخطاب ، لا يمكن الاقتراب منه ، وإذا ما أمكننا دخوله ، فهو ليس بالأمر السهل ، ثمة حدود تمنعنا من الوصول إلى تلك (اليوتوبيا) / الحلم ، وإذا ما كان هذا الذي نقوله ، يتعلق بسرد معرفي يخترق التابوهات التي فرضها المجتمع على الإنسان الفرد ، فإن الإنسان الذي ينبثق من داخل (كور بابل) يعدّ غريباً عن كونه المادي ، الجسدي ، متجهاً مع اندماج الروح مع الذات في آن ، وإذا ما كان هذا الذي نقوله ، يمثل لنا الاتجاه الغنوصي ، فإن (كور بابل) هي خدعة ما دامت منبثقة من رحم هذا التوحد مع الذات ، وإذا ما كان هذا ينطبق على نص (كور بابل) ، ألا تلاحظ أن خطاب الرواية المعرفي فيها يشكل إشكالية وجودية للمؤلف الضمني الذي هو الوجه الآخر لعباس خلف علي ؟.. ، فإن استحضار هذه الذات الغريبة عن عالمها التي تطلق أسئلتها المربكة اتجاه أشياء هذا العالم ، يعد بالنسبة إلى قارئ النص هو كيفية اختراق ذلك السياج الأمن الذي يحيط بـ (كور بابل) أمام الوافدين إليها .. هل هي كـ (المدن اللامرئية) التي شيدها قبلاي خان مدن معلقة في الهواء ؟.. افتح لنا نافذة للتوحد إلى ذلك العالم ؟.. عباس خلف / لا تقف المسألة عند المقولات

لها تشبه طقوس محضر الأرواح لأنك سوف ترى كل شيء من دون أن تستطيع أن تلمس شيء ، في هذا العالم تتشابهك أحاسيس الماضي والحاضر بكل مكوناته الأسطورية ، السحرية ، الغرائبية ، التي يستلهم منها الخيال والحلم كقوة مضافة للسفر والتجوال في الأقاليم البعيدة ومن أجل أن تحقق سعادة النص ، عليك أن تدرك أن المسافة ليست طبيعية أي تحتاج إلى بعد ثالث يدون ما يجري في مناطق السفر ، ولذا اجتاحت الكتابة أن تكون الأفكار وسيلة للتصور وهي كما يقول النفري عين الغيبة وعين الرؤية ، وتتحمل مجسات الواقع غير المنظور في لعبة المتاهات والأسرار الغامضة ، من دون أن يعترضها سؤال عائق ، تنتهك ، تعوض ، تفسر ، تحلل ، تتداول في منعطفات مدينة تنهض وكأنها تشيد كونا يركن في العقل قبل الألوان ، موجودات حلمية كأنها واقع ، وهكذا يتم التخاطب عبر التخاطر الذي يستوحي من الوهم أدوات وآليات البناء ، هذا البناء الذي هو مكتوب في روح المدينة المنسية التي ليس لها سجل زيارة كالمدن ، ولكن هو موجود في سرها ، ولذا تنطلق الأفكار باحثة عن ذلك السر الخفي المتماهي في العمق الذي تحول إلى سفر أبدي في السؤال ذاته ، هكذا تتحول المدن الغائبة إلى غائبة أسلطنا ، إنها جزء من كيان مفصول عن الحياة تحاول الكتابة أن تعيد ترتيب لوحة الزمن فيه ، تحاكيه عبر سلسلة من الموجهات التشكيلية ، السينمائية ، التاريخية ، المعرفية ، بحيث تنفتح اللغة على فكرة الممكن الذي يحتمل الوجود في المعنى والإيحاء ، وهي فكرة اشتغلت عليها السرديات العربية مثل رامة والتنين لأدور الخراط البراري والحمة لإبراهيم نصر الله وعراة في المتاهة لمحمد عبدالمجيد والرحيل لطاهر بن جلون وضباب في الظهيرة لبرهان الخطيب والزمن الموحش لحيدر حيدر وغيرها من الروايات التي تشيد أدها في المناطق نفسها انطلاقا من عبارة لوكاش التي تقول بأن النعيم لا نمسك به إلا في أعلى درجات الوهم ، للتعبير عن الصورة التي تشكلت في أذهاننا ، تلك الصورة هي وسيلتنا في أرواء النص بالحكايات ،

المطروحة وإن تعددت أو تفاوتت فيها الآراء ، لأنها بالمحصلة هي فعل من أفعال القراءة ، تريد أن تبني توافقاتها في ضوء عملية التخاطب أو استخدام ضرب من التصور ، في مواجهة النص ، بينما الحقيقة أن النص لا يمكن أن يكون سوى - تمرين كتابة - وماذا يريد التأويل أن يقول فهذا يعود للمؤول نفسه في تجسيد عبارته وهو ما جسده هيرش الأمريكي عندما قال: إن النص لا يمتلك أي معنى سوى المعنى الذي يرغب التلقي أن يوجد ، إن رواية كور بابل ، كانت مادة التمرين الأساسية لكتابتها هو



استنطاق مادة الحكاية الأصلية ، خميرة الماضي لمدينة مهجورة لم يكشف وجهها الحقيقي الراسب تحت طبقات عميقة ، إذ أغلب من كتب عنها إنها قصبة نائية ربما من ضمن القرى الواسعة لمدينة بابل الأم ، هي لم تكن خاضعة لخراط الحاضر بل هي ربما من زمن غابر اندرست معالمها ولم يكن شاهد عليها غير بقايا زمن ، فعملية الاستحضار

م . ع النصاروي /

ثمة مقولات شتى اجتاحت الخطاب المعرفي عمومًا ، ونحن نلاحظ أنّ بعض هذه المقولات قد دخلت في نسج الخطاب المعرفي العربي ، وبما أنّ خطابنا هو خطاب ميتافيزيقي ، فهي أصبحت جزءًا لا يتجزأ من هذا الخطاب ، بل راحت تدعمه في جميع محافله واهتماماته الفلسفية ، حتى أصبح قانون الثالث المرفوع الهيجلي ، ذلك الذي قام بتكريس الثنائية الميتافيزيقية .. يُعدّ أحد أسسه المعرفية ، القانون الذي يقوم بفوز أحد طرفي هذه الثنائية ونفي الطرف المقابل لها ، وأصبح هذا الطرف الفائز يُعدّ المدلول المتعالي الذي يمثل ذلك الواحد المطلق .. أي بمعنى أنّ هذا المدلول دائمًا ما يعطي الأحكام المطلقة .. هذا هو (النفي الهيجلي) الذي أصبح أحد أساسيات الخطاب الميتافيزيقي مثل (الحقيقة والوهم) (الخير والشر) أو (الأخلاقية والأخلاقية) ، (الظلام والنور) و (الكتابة والكلام) وقد فاز أحد طرفي هذه الثنائيات على الآخر حتى قام بنفيه والحلول محله .. في خطابكم المعرفي هل قمت باختراق هذه الثنائيات وكشفت عن المستور المتخفي في المقول الذي لم يُقل ؟.. أو هل قمت باختراق هذا السياج الميتافيزيقي الآمن الذي يحيط بجميع التوابوات المحرمة وذلك بنفي (النفي الهيجلي) نفسه ؟.. في موضوع التأويل هناك ما يسمى بـ (التأويل المتناهي) ، ذلك الذي يستقر على حالة معينة ، يكون فيها (المثير المعرفي) الأخير الذي هيئ من سلسلة التأويلات ، يُعدّ بالنسبة لنا هو الغاية النهائية لإغلاق النسق ، وعليه هو الذي يحدد حدود معينة وينتهي عند غاية معينة .. وطبعًا هذا ما ينطبق على نشوء الحضارة ورقبها ، وذلك استنادًا إلى فكرة الحدود. فالشيء الذي يمكن تحديده في الزمان وفي المكان ، هو ذلك الشيء الذي يمنح طبيعة الامتلاك وحجمه ، تمامًا كما تطمئن نفوسنا على تحديد (مثير معرفي) يُعدّ الغاية النهائية لإغلاق نسق الأدب ، ونحن إلى هذا التصور استندنا إلى فكرة التأويل المتناهي لـ / طيف (المنطقة المقدسة) . إذن يمكننا القول: إنّ التأويل المتناهي ، يُعدّ مغامرة تأويلية ، فالإحالات محكومة بنقطة بداية ومُتجهة نحو نهاية معينة فُرضت من قبل المأول . إلا أننا نرى من جهة

فنص كور بابل ملتقى نصوص مهاجرة تستكمل بعضها بعد أن تنكشف حجب الرواة الذين أخفوا ما كان يجب أن يصرحوا به ، ومن حق النص المعقب أن يلج ممرات وأنفاق مقفلة وغير منتهكة ليس لغاية التوظيف الفني لها بل تتعدى هذه الأشكال إلى إمكانات أخرى لامناس من مخاطبتها ومحاورتها هي ببساطة افتتاح حلقات التصور على الأشياء غير المرئية ، فإنا نعتقد أنّ المدن المكشوفة لم تكن ذاتها في الواقع ، وهذه ظاهرة ليست آنية ونحن نكتشفها الآن بل هي الحقيقة التي يحاول النص أن يحايتها ويجاورها بأساليب متعددة ، فالنصوص غالبًا ما تكون انتهازية في استغلال البؤر الغامضة والفجوات الهندسة بين الواقع واللاواقع ربما هي تمنحنا صورة جمالية متسلطة على أذواقنا وتغرينا ، ولكنها تخفي عالم من السرد المتواري غير الظاهر بتشكيلاتها ورموزها، عند الناس بغض النظر عن الانتماءات العرقية أو الدينية والاجتماعية ، وعلى هذا الأساس أتذكر مقولة الشاعر ياسين طه حافظ مترجم مدن لامرئية من أنّ كاليفينو لم يقيم تناصًا حرفيًا مع قبلاي خان هذه كتابة ، الإبداع صيرورة الكائن المستمدة من طاقة التخييل في تحقيق المعنى المؤثر في ذات الواقع ، وشاهد هذا التماهي يمكن أن تراه واضحًا مثلًا في العملات الورقية أو في خلفية بعض أغاني الفيديو كليب أو في إكسسوارات الحياة اليومية التي نكتشف من خلالها الأبعاد المجسدة لظروف التحويل أو التبديل ، هي ذات الصنعة في تركيب الصور ، إننا بحاجة دائمًا إلى طبيعة غير ساكنة تستوعب ما يشغل النص من جهة وما يمكن أن يحفز من آليات التلقي من جهة أخرى ، وهذا لا يتم إلا عبر وسائط متعددة ومتداخلة تشمل أغلب المعارف والعلوم التي يمكن أن تساهم في تفعيل تصوراتنا بخزين من المعلومات التي تضاهي طبيعة ممارساتها المعلنة ونحن بدورنا يمكن أن نرفد الواقع الجديد للنص و نغمقه في شكل الكتابة ونوعها وأهميتها لأنها سوف لا تنشأ من الفراغ ، وبالتالي تبقى عملية الكتابة تبحث عن راهنية وجودها بمدى حقيقة التأثير والتأثر لاسيما ونحن ندرك أنّ الأعمال التي لفتت انتباهنا هي من حركت فينا جذوة الإحساس فهل نحن جادون لبلوغ هذه الحقيقة .

والاستلهام والتصور ، وهو مختلف عما يشار إليه بأنه التأويل المتناهي عند بعض الفلاسفة مثل هيدجر و كانت وهيجل وتوما الأكويني وغيرهم، وهكذا يتجدا النص ضروراته التي تعتمد على راهنية تماثله مع الإشارات المحملة عنه ، وبهذه الحالة تتحدث النصوص عن إطروحتها كأداة تهب غيرها مخزونها ، وفي هذه الناحية يجري مشابهة النص بأنه يتسامى مع دور الفلسفة والفكر والمعرفة ، وأنا - باعتقادي - أعد هذا الوصف ملائماً لدور النص ولا سيما أن الحضور الروائي الآن يبدأ من حيث حجت الأجناس الباقية أو تراجع شأنها في ظل تقنيات العصر وإغراءاته المتعددة والمتنوعة مما سهلت عملية التخاطب والتشاور والحوار ، وهذا ما يضع النص الروائي موضع السؤال الذي اختارته الفلسفة أو الفكر في تواصلها الحي إزاء البحث عن المخفي والمتواري، أما جدلية النص الهيجلي الذي ورد في السؤال فأعتقد أن هذا يخص الجانب الفكري لأن جدلية النصوص وإن كانت تلتقي مع فلسفته في المثالية الجمالية وهذا لا يعني أنها (أي النصوص) لا تعني بهذا النزوح ، إن الجدلية القائمة على البعد الميتافيزيقي كالأديان مثلاً تختلف عن أصحاب الفلسفات المادية وهما في الحالتين تعبير عن الفكر على الرغم من تباين مواقفها فلو أخذنا عالم بايلوجي ليشرح لنا عن نمو الكائنات كالذي حصل مع دارون في نظرية التطور ، إن العلم لا يلتقي أبداً مع المثالية ولا الميتافيزيقيّة إنه يجسد الطريقة العلمية كسنة تحافظ على ديمومتها بالتقائها مع فكرة التطور البحثي المستند إلى نظرية المعرفة وكل العقول التي تنتج لنا مقداراً من العلم هي قائمة على حصيلة الفكر العلمي الذي يعد المحرك أو الروح للحضارة الإنسانية ، أما أنت في النص لا تخشى التأويل أبداً ، ومن الإشارات المهمة التي وفرها لنا عالم السيميائيات - امبورتو ايكو- هي قدرة النص على تجاوز محظوراته ، كيف نقرأ العبارة ، ما هي الأبعاد التي يمكن أن تضيف لا أن تحذف ، أنا باعتقادي المتواضع ، إنك أمام عرف نصي يقتضي عليك أن تكون وفيّاً له ، أما الباقي فهو دون الوصف الذي يحتمل الضرورة ، لأن العمل الإبداعي علامة يدل بها على نفسه بينما النقد أو حتى المجال الفكري يقوم على فكرة مسبقة

أخرى أن التأويل اللامتناهي أو التأويل المتعدد، يقودنا إلى تدمير الخطاب الميتافيزيقي الذي انبنى عليه خطابنا المعرفي العربي برمته .. أي بمعنى أنه يقوم بتدمير المبادئ الأساسية للفلسفة العقلانية الذي شيد في إثرها الخطاب المعرفي في القرن الرابع الهجري ، الذي أحدث انعطافاً في مسار تلك المعرفة ، فغامرة التأويل المتعدد تقوم بتدمير (الهوية) أي إن (أ) = (أ) ، ومبدأ (عدم التناقض) أي يستحيل أن يكون الشيء (أ) ولا يكون (أ) ، ثم مبدأ (الثالث المرفوع) أي إن (أ) إما صحيحة وإما خاطئة . وهذا يؤكد لنا أن التأويل اللامتناهي يجعل كل الأفكار صحيحة حتى وإن تناقضت فيما بينها ، لذا نحن نقوم على إنتاج (مثيرات معرفية) جديدة مادام هناك تأويلاً متعددًا .. في (كور بابل) التي هي حصيلة خطابكم المعرفي هل قمت بتدمير هذه المبادئ الثلاث ؟..

عباس خلف/ اعتادت النصوص أن تكون بمنأى عن أي هيمنه مسبقة ، هي معنية ببناء أنساقها قبل كل شيء ، تأتي فلسفتها من تطور حركتها الضمنية القائمة على خصائص النص ومرجعياته، إنها ثنائية لا يمكن للأنساق أن تنحاز في العمل الإبداعي إلا لهما لما فيهما من تصورات أساسية لبناء النص الفني / الإبداعي التي تتمثل حسب تعريف سعيد يقطين بالتفاعل النصي والبنية السييسو نصية أي جيولوجيا المعرفة على حد قول بارت وفي ضوء ذلك تبقى النصوص محركاً فاعلاً في إطار بنيات ثقافية متعددة ذات علامات مختلفة يمكن أن يفك رموزها التلقي ويعاد إنتاج صياغتها فكرياً ومعرفياً وتأويلياً ، ما أريد قوله: إن معرفة المنتج الإبداعي بطرق هندسة العمل المستوحاة من المنجز الفكري لا يفترض أن تهمل لأنها تدخل في صلب الموضوعات ذات المرجعية ، ولذا لا يخلو النص الحديث منه ، وبهذه الحالة لا تكن العملية فيها هيمنه وإنما هي ذات منافع مشتركة ، تغذي بعضها بعض بصور مختلفة عن هذا الوجود المعقد والمتشابك الأدوار والمصالح وهذه الصور تحدثت عنها أنت في دراستك الرائعة طيف المنطقة المقدسة ، فذهنية التأليف/ حلقة من حلقاته الأثر ويمكن وصفه بمعناه الشامل مثير معرفي يتجه لكل صوب وحذب ، الاستثمار

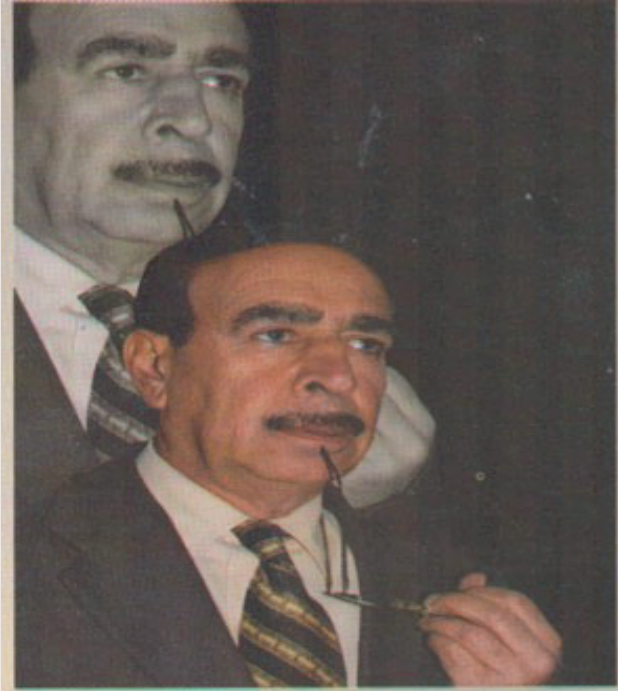
الآخر فهمها كما هو الحال مثلاً في قصيدة النثر التي لم تستقر حتى الآن فلاهي منضوية في الشعر ولا في السرد , نراها في حالة إرباك وهذا ما سبب لها نوع من الفوضى انعكست بالتالي على خلخلة مناطق جذب التلقي , وحتى بقية الأجناس هي نوعاً ما قريبة من هذا الوصف ولكن تبقى الحقيقة المفتوحة لمن يحسن ويجيد الصنعة .

يفرض على العمل الأدبي أو غيره انطباعاته عليها , المهم , أن النص لا يمكن أن ينفصل عن روافد أنساقه الفكرية والجمالية والمعرفية ولا يستثنى في مجال تعبيره أركان موصلاته المتمثلة بالمجاز والتورية والرمز لأنها في كل الأحوال تحتاج الصنعة الإبداعية إلى تكثيف وتركيز واختزال , وإن كانت هذه المتمثلات لا تعني بعض النصوص التي اعتمدت الكشف أو الوضوح التام في بنيتها النصية لأنها تدرك أن المتمثلات إن لم توضع في مكانها المناسب وبشكل ملائم أو منسجم مع متطلبات اللغة تحول العمل برمته إلى رطانة يصعب على



(أشعار للحرز)

محمد علي الخفاجي



أوقفني في اليم .. وقال:
يا هذا .. أعلم
إن الوقت سفر
والعمر زجاج
والأجل حجر
.....

يومًا ما
سأغادر هذا الشارع
أو أهجّر هذا المقهى
.....

يومًا ما
سيبارحني الصبح
ويختار لي الموت طريقًا آخر
.....

مرضي الآن
يضع العمر على نهر يجري
ويكسر شمسي في المنعطفات
.....

من يصلح شمسي بيد ماهرة
ويعيد لخطوي الوثبات
.....

لم يبق لدي
سوى أحلام ناعسة
في نافذة مفتوحة
بقية أيام فيها نفحة ورد
لا أدري أين أخبئها
أو كيف أخلصها
كيف أخلص أزهارًا يانعة
من كومة عليق شانك
.....

يومًا ما
سيكون فراشي سهلاً متربًا
ولن اتشكل ثانية
.....

قش الطرقات المهجورة
لن يرجع عشبًا أخضر
.....

ما يؤسفني
.....

اني عشت على شجري
طيرًا مرئيًا
فلماذا ظل الموت يدب ورائي
بخطى صياد يتربص
حتى صرت أحاذر
بين العشبّة والأفعى
.....

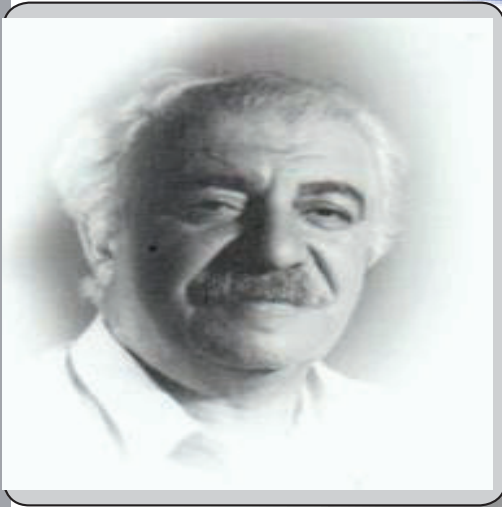
من دس بقلبي عود اليأس
وأسلم شعري للشكوى
ومن قطر في كأس أزهار الدفلى
.....

يومًا ما
سأغادر هذا الشارع
أو أهجّر هذا المقهى
ويظل الشعر ورائي
يقطر بالعطر
ويذكرني بنزيف أخضر
وليك ذاك
اذ لا عطر لمن لا يتقطر
.....

٢٠١٢

*آخر قصيدة ألقاها محمد علي الخفاجي في مهرجان
الجواهري عام ٢٠١٢ م .

رسائل شرقية



هادي الربيعي

لماذا أحبك ؟؟

أين يكمن السبب الذي يجعلني عاشقاً أزلياً لكل ذرة رمل فيك ؟ ولماذا لا أتوقف عن حبك وكأنني النهر الهادر الذي لا يعرف التوقف - وهو ينطلق إلى مصبه الأخير في بحرك الزاخر ؟؟
أحياناً لا نجد الأجوبة الكافية عما نبهت عنه مهما حاولنا ، ولذلك نكتفي بالإصغاء الى نداءات الأعماق ، الى ذلك الصوت الذي يهمس بصمت نسمعه واضحاً في أعماقنا ، إنك لا تستطيع أن تكف عن حبها ، لأنها أنت ، لأنها كينونتك التي لا يمكن أن تكون من دونها ، فهي التي منحك معنى وجودك ، وهي التي تمنحك هوية الإنتماء إلى القيم التي ترسخت من خلالها على الأرض .
إنك من دونها لا يمكن أن تكتمل ، فعلى يديها يكمن سر اكتمالك ، لقد انقذتك من حيرة القشة وهي تعبر المتاهة الى حيث لا تعرف ، تتقاذفها الرياح إلى مصائر مجهولة ، أما أنت فقد أدركت على يديها معنى وجودك ، ومعنى أن تكون كائنًا ضوئياً يرتبط مع كائنات الأرض بعلاقة الروح التي لا تعرف حدوداً لإنطلاقتها ،

لماذا أحبك ؟؟

ما أصعب أن أجيب على سؤال قد يبدو للوهلة الأولى سهلاً ولكنه مع التأمل العميق فيما يحيط بذاتك مدى صعوبة الخندق الذي توغلت فيه ، فما يحيط بك من موجودات ، كل منها يحمل معجزته الإلهية ، يتبدى لك كم أنت جاهل في هذا الكون ، وكم أنت لا تدرك مديات الأعماق التي تمتد أمامك دون أن يحيط بها شيء

قد لا نرى قطرة الندى وهي تسقطُ برفق فوق ورقة يانعة قد لا نرى كيف هبطت برفق وهي تحرس على أن لا تسبب ألماً لهذه الورقة ، قد لا نرى كيف تزحف قطرة الندى لتتزلق على ورقة أخرى ، وقد لا نرى الورقة وهي تسقطُ على الأرض لتبقى أياماً ولياليها من دون أن يشعر بها أحد ، قد لا نراها وهي تتحللُ على الأرض لتتحولَ إلى شيء آخر بعيدُ للأرض رونقها وبهاءها ، ولكن كلُّ هذا يحدثُ لتكون الحياة كما شاء لها الله تعالى ، حركة دائبة متواصلة ، وتحولاً متواصلاً ، فكلُّ شيء في هذا الكون يدور ، وكلُّ شيء على الأرض يدور ، فبرعمُ الأمس يتحول إلى ورقة وورقة اليوم تتحول إلى سمادٍ إلهي ينطلق في رحلة الجذور في رحلة اللانهاية ليمنح الأرض فرحة العطاء وبهجة التواصل

لماذا لا نرى ما يحدثُ من معجزات تحدثُ كل يوم على الأرض ؟؟ لماذا أخذتنا رحلة القيم المادية إلى منعطفات مجهولة حتى بات من الصعب العودة إلى الينابيع ؟ لماذا قطعنا جذور التواصل مع الينابيع؟؟ لماذا ابتعدنا عن التأمل في حركة الأشياء ؟ لماذا أخذنا الصخب بعيداً ؟ لماذا لا نفكر بما خسرنا عابرين دائماً إلى خطايا جديدة ؟ أما آن لنا أن نتوقف ؟؟

أحبك ، مفردة تزداد توهجاً وبريقاً كل يوم وكأنها تُصقل يوماً بعد آخر على نار التجارب الهادئة ، أحب أشجارك العالية التي تعانق السماء وأحسها أجمل أشجار العالم

أحب نهرك الصغير وأراه أكبر أنهار العالم ، بل أحس أحياناً أنه يروي الوجود بما يحمل من قيم لبشرية جمعاء أحب رمالك الساخنة التي شهدت أشرف معارك التاريخ وأنبأها مما جعلها درساً خالداً للبطولة والإنسانية والمواقف الشريفة

ليس أجمل من أن يشعر الإنسان أنه يعيش بامتلاء ، والامتلاء يعني أن نعيش كما ينبغي ونحن نتوهج فوق أرض الله الساخنة بالأحداث والتجارب والعبر ، وليس أجمل من أن نستوعب هذه التجارب والأحداث والعبر ، فذلك يمنحنا قدرة استشراف المستقبل بما نملك من فهم للحاضر ولا بد لنا أن نصغي للماضي فمن يطلق الرصاص على ماضيه ، يطلق المستقبل عليه قذائف مدافعه ، ويمضي بلا جذور ، ومن يمضي بلا جذور يطوف عائماً دون أن يستقر على دعامة ، ونحن فخورون بانتمائنا لك أيتها المعشوقة الخالدة ، يا زهرة مدائن الأرض ، يا عروس الأرض الخضراء أبداً بما تملكين من إرث خالد ، وحاضر مشرق ، ومستقبل يفتح ذراعيه لكل القادمين إليك من أنحاء الأرض المختلفة طوبى لأننا نتنفس بك ونحيا فيك .

أيتها الدروبُ المضيئةُ بفوانيسِ الشهادةِ الخالدةِ ، أيتها الدروبُ التي تفضي إلى الأعالي دائماً .
نقسمُ إننا سوف نظلُّ سائرين على دربكِ ما دامت الرؤوس فوق الأكتاف
نقسمُ إننا لن نفرطَ بحبك أبداً ، فهذا الحبُّ هو الدليلُ الذي يتوغلُّ بنا دائماً إلى أعماقك
طوبى لنا لأننا نتنفس بك ونحيا فيك

يعبرُ الزمنُ بخطاهُ الثقيلةُ فوق الجميع ، حاملاً تجاربَ الأقدمين / يعبرُ الزمنُ متنقلاً بين العصور
وهو يضيفُ كلَّ يومٍ دروساً جديدةً - وكأنه شاهدٌ حيٌّ على كل ما جرى في الماضي / ومع ذلك لا
نصغي لما يقوله هذا الزمن رغمَ الكنوز التي يحملها / والخبرات المتراكمة التي صنعها ملايين الرجال
عبر سلسلة طويلة من العناء البشري / ثمة عقولٌ عبرت وتركت أثراً على الطريق / ثمة شعراء عبروا
وتركوا أثراً على الطريق / ثمة علماء عبروا وتركوا أثراً على الطريق / وثمة صيادون اصطادوا بقواربهم
الصغيرة الكنوزَ وعبروا وتركوا أثراً على الطريق / وتلك هي المسألة .. ما الذي ستتركه أنت على
الطريق للأجيال القادمة ؟

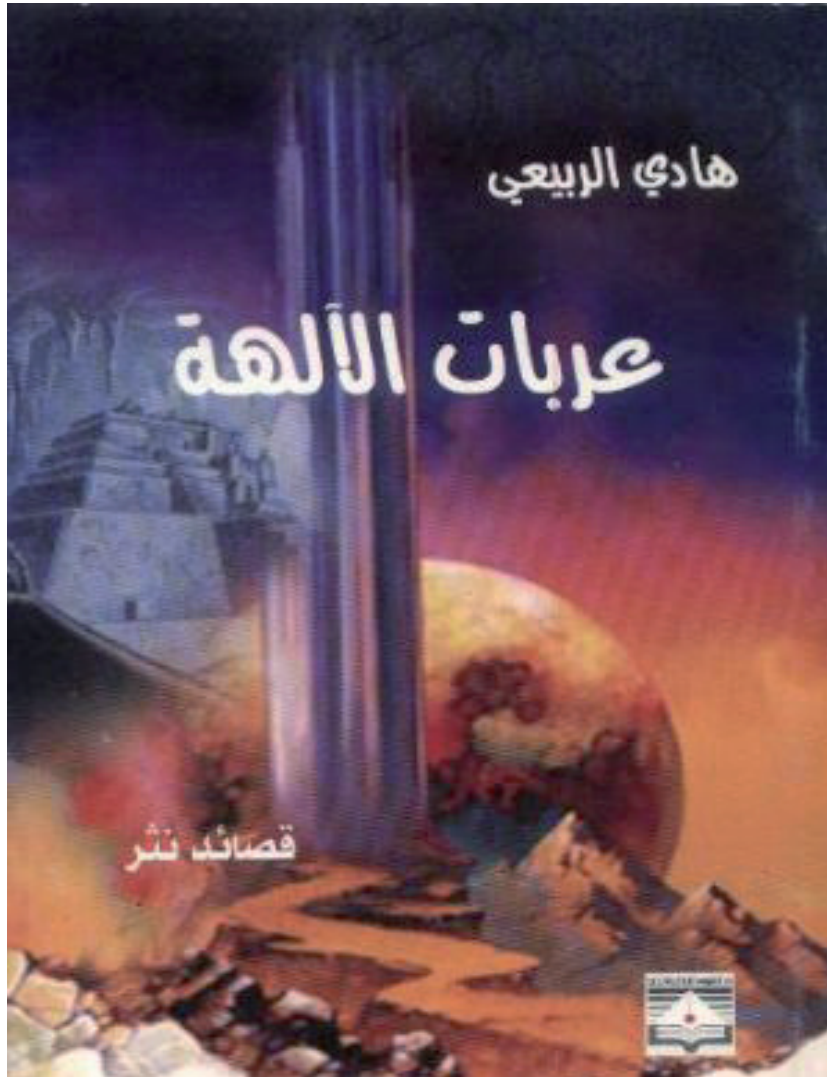
انظر إلى نجمة بعيدة وأهمس .. أتعرفين كم أحبك ؟؟ أنت لا تعرفين .. ومع ذلك أنا لا أملكُ إلا أن
أواصلَ الطريقَ إليك وقد تدركين ذلك يوماً ما . / يكفيني أنني أعيش بهجةً سعادتي بك / يكفيني أن
أتأمل المعنى العميق لوجودي على الأرض / يكفيني أن أعيش وكأنني في قلب العالم وهو يخفق بقوة /
وكلُّ هذا يحدثُ بوجودك في أعماقي .

لا نعرفُ التأملَ كما ينبغي / وليس له وجودٌ في حياتنا / وحتى لو كان له وجودٌ فهو وجودٌ عابرٌ لا
يتناسبُ مع أهميته / وأنت وحدك من كشف لي الرؤيا فرأيت / وأنت وحدك من فتح أمامي آفاقَ
التأمل فاكشفت / وأنت وحدك من جعلني أعيش داخلَ قلب الحياة النابض / وكان عليّ أن أتأقلم مع
هذه الطبيعة الساخنة للأشياء / كان عليّ أن أتأقلم مع حركة الدوران التي لا تتوقف / هذه المعرفة
تطردُ كل ما هو خاملٌ إلى خارج لعبة الحياة / وأنا ألوذُ بك دائماً لأبقى داخل هذه الطبيعة الساخنة
للأشياء .. ألوذُ بك لأحافظ على المعنى الأعمق لوجودي على الأرض / فنحنُ دون معنى لا قيمة لنا /
ونحنُ دون أثر لا قيمة لنا / لا نملكُ إلا أن نعانق الكون وننادي كل شيء أخا/ نحنُ أخوة الجبال
/ أخوة الشجر / أخوة الأنهار / أخوة النجوم / أخوة القيم السامية / أخوة كبار النفوس / أولئك
الذين تركوا أجمل الآثار على الأرض ثم رحلوا لا ليرحلوا بل ليقيموا في قلوب الآخرين إلى الأبد .

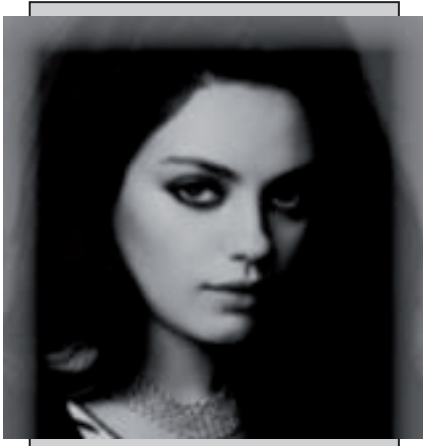
كيف أصلُ إليك / لقد رحلتُ إليك وأنا أعرفُ أن الطريق طويل / وربما لا نهائي / هل أنا كافافي
آخر يرحل إلى ايثاكا البعيدة ؟ وهل أنت بشكل آخر ايثاكا أخرى أصبحت حلمي المستحيل ؟ ربما لم يصل
كافافي إلى ايثاكا / فهل كانت المحطات إليها هي ايثاكا ؟ / هل كانت السواحل التي نزل بها ايثاكا ؟ وهل

كانت الأعاصير التي واجهته ايثاكا ؟ وهل كانت رحلة حياته هي ايثاكا ؟ الأسئلة تولد من الأسئلة / والطريق إليك ما زال بعيداً .. وأنا لا أملك إلا أن أواصل الطريق / وما أراه على جانبي هذا الطريق قد يكون ايثاكا ولكن هل هي ايثاكا أم إنها وهم أخرينبثق من دروب الحياة الخفية ؟

هل يتوجب علينا أن نعيد ترتيب الأشياء فنعيد النظر بعلاقتنا بالكون والأخرين والقيم والمعاني / أم أن فوضى الزمن سترغمنا على أن نكون لعبة بيدها / ولماذا اهتزت نسبة التوازن لتكون لصالح الجانب المادي على حساب الجانب الروحي / وكيف نستطيع أن نرفع نسبة الجانب الروحي من دون أن نصغي لنداء التأمل في الأشياء ؟؟ وما هو التأمل الذي يملك بيده مفتاح الكشف عن بواطن الأشياء ؟ هل هو قوة أم معنى أم ممارسة تؤدي إلى سلوك جديد للتعامل مع الكائنات الأرضية / أسئلة تولد من أسئلة / والطريق ما زال طويلاً أمام التلميذ الجالس على مقاعد الدراسة إلى الأبد . ولنتذكر دائماً إن معنى المعنى أن نكون / وإن علينا دائماً أن نحاول ذلك .



أبيع كذباً .. أشتري حياة



ليلى السيّد / البحرين

أبيع كذباً

لم يكن لأترابي ولوالدتي فهما أني لا أكذب حينما أصف الطائرات في ساحة مدرستي وكيف كانت تطاردنا وكيف تسلفت سور المدرسة وأنقذت صديقاتي ولم أكن أكذب حينما صنعت للمطربين والممثلات حياة لامعة وصنعت لرجال الدين والملا في مواقف بطولية لا يمكن لأحدهم القيام بنصف ما ذكرته ولم أكن أكذب حينما أعيد سيرة كربلاء وفق شهيتي لم يكن كذباً

وافترأ أني كنت أحب الكذب وأتلفذ به!!

بل كنت أصنع لهن ما يجب أن يشاهدنه أو يسمعن ما يمكنهن حقيقة من مشاهدته أعماقهن في حياة تختلف عن ساحة قرينتنا الفقيرة من متع اللعب.

وبصورة صادقه وحقيقية أراني أكبر من حجم هذه القرية التي لا تخرج عن كون الجميع آباء وأخوان كبار وأمهات منفيات في ثرثرتهن وجدات صانعات مجد المستقبل بلؤم اشد.

حسنا ربما استمتعت بالكذب قليلاً حينما كنت أرى غضب وغيظ أمي وأنا أسوق الحجج والبراهين على أن أبي متزوج من امرأة أخرى وأن له بنتاً في مثل عمري، وهاهو يخرج وقد تعطر ولبس أفخر أثوابه وذهب وربما يأتي مساءً وربما لا يأتي فتدور المعركة...!!

أما لماذا أستعذب كذبي عليها ؟

وأستعذب تصديقها لي ؟!!!!!!

أشتري حياة

لمشجره ولمربعه
 لم تستطع تجاعيد السنين أن تسقط جمالها الشاحب وأثر السجود من جبهتها، مازالت شفتها
 ورديتين وعيونها الملونة تلمع بضباية دامعة...
 - لا أحد يريدني عميمه
 - أنا أحبك
 - أي قالت لي أختي خاتون لمطوعه إياش لمشجره ولمربعه
 - عميمه لا تروحين إذا بتبكين، خليه يولون، اللي زعلش عميمه بيروح النار
 - هالسجادة عميمه تشهد أنا أبكيهم، يظنون يتكلمون على الناس والمآتم منصوبة
 حرام والله حرام.
 تتركني إلى الحوض، تغتسل وتتوضأ خطاياها بخطى ملائكتها، رشيقة مطمئنة.
 أعود للمشجرة كما تسميه وهو بيت أختها حيث تتوسط الحوش شجرة كبيرة
 تجلس تحت ظلالها النساء بعد أن ينتهين من طعام العزاء لشرب الكدو والاستماع للمقرئ الحسيني
 يعلو بنوحه وصياحه وهن يبكين معه وتعلو كركرة الكدو تبكي على الحسين أيضا وتزيد من خبث
 النسوة وثرثرتهن
 في غمرة النواح تتذكر إحداهن ما نستنه الأخرى (زنابو ردت تهاوشت ويا رجلها وشقت ثيابه عليه
 كدام الخلق ... زين سوى فيها .. اتزوج عليها .. جلبه ويش يسوي فيها .. دمار يدمرها حاطه
 راسها براس أمها العميمه.....)
 ترجع تنعى وتبكي لبكاء العقيلة زينب على إخوانها، في انتظار شربت الزعفران نهاية العزاء.
 أعود لعمتي أراها غرقت في نوم هادئ على سجاداتها، أترك رأسي يأخذ نفسها الهادئ، وعبيره
 الأبيض على صدري ساعات الظهيرة ...
 أبيع كذبا

الرجل الذي يركض
 إلى مصطفى السيد
 أحمله على صدري برغم سمارته المتكورة وأدور به إلى حيث تكون حكاية الليل في جمعة نساء
 القرية وحكايات سهيل مخبئ العذارى وفي الرجوع أقص عليه قصصا تخيفه وتخيفني فيلتصق بي
 أكثر وعمتي تنهني من حملة :
 بتموتين من حمل هالأسود
 حرب البياض ضد السمارة حرب أزلية في بيوت قريننا
 والغريب أنها متساوية الولادة البياض والسمارة كإرث كامن في سقنها
 _ أسمع هناك صوت قادم خلفنا خلف المسجد
 - وين؟
 - اركض
 - ليش
 - لا يبو قونك، السمر ما ينشافون بالليل وياخذوك

- إلى وين
- إلى السوق
- ليش
- يحولونك كاكو
- اركض

يركض بشكل كروي وأنا من خلفه أضحك وهو يتعثر
وبعفوية الصبي الأسمر الصغير يقترح عنوان قصة
(الرجل الذي يركض)

أشتري حياة

خطوتان ناحية البحر

التصقت نظرتها بوجهه، راهنت على لحظتها الآنية معه. لم يكن يعينها أن ترى طاقة الجبل المفتوحة على سماء البلاد، بل الفرح الذي يهتز ديباً في دمها وألقا في عينيه، تزعم أنه مكون من خلاياها. عيناه مصوبتان نحو المصور، بنظرة يشوبها التوتر من قياس موقعه بجانبها، فكر بأمره وقد اختلف معه حاول مغادرة فرحته بها لكي لا تكون واجهة الصورة .

تسارع في خفقان قلبها، وهي تترك ذاكرتها معه تعبت بنشوة مضطربة بينهما، تبلغ ذروة حساسيتها حينما يتفقان ضمناً على أنها حقهما تراهن معه على قراءة الحدث في ملامحه قبل وقوعه، ويراهنها أنه سيغلبها بعقله، لكنه نسي أنه طفل بين يديها يختطف ما أمكن له من مرحها لزمه، لأمكنة ستكون له في يومياته بينما ترتحل من ذاكرتها اليومية.

ذاكرته تشتعل بمسافات قديمة تركتها قدماء في صغره في شبابه وقت رعونته، وقت شهوته ورغبته، ثم جاءت بترتيب مكاني سريع مع وجهها، تليين ذاكرته بها وتتهمش كل الجدران التي تركها تنبني فوق حكاياته، معها الزمان قادر على الإتيان بحكايات الماضي، وهاهو يقصّ على مسامعها كل التفاصيل، ولعل هذه اللحظة أمام الكاميرا تتقاذف الذكريات من ثكنتها لتصبح خلفية الصورة.

تركت لحظتها معه تحملها بعيداً عن شبح الخوف، تاركة الابتسامة المشاكسة ترسم خطوط وجهها محرقة مشاعرهما في غموض وهشاشة لم تعرف سرهما

هاجس البحر وهاجس وجوده يصيبانها بلمعان ساحر،

خلف نظارتها الشمسية حيث يبدو الخريف لأول مرة ممتعاً والنوارس تمتد بحجم كف السماء على البحر. رويداً تحلق بأسراب متمهلة وهي تضرب جناحيها بقوة وجه الماء.

ما من شك أن وجهه يعبر تلك النوارس ونسمات الخريف العليقة، بل أكثر من ذلك أن همهمة أصواتها رسائل غرام قادمة من محيط قلبه... ولعلها لا تتفق مع مضمون صوت نورس ما كمعادل لعدم موافقتها لصياغة هذه العبارة أو تلك بهذه الحدة!

ترى لو عرفت النوارس حجم تحويري لرسالتها الإيقاعية ناحيتنا ألن تحتج لمصادرتنا حرية لغتها وعمومية رسالتها لكل ما حولها؟

ولكن لم تهتم بمن لم يكن يعينهم وجودها ولم يشعروا بخفقات إيقاعاتها !

يقف في فضاءين : فضاء العدسة الشمسية التي يرتديها لتخفي كل شحنات وهاجس الأعمال اليومية ولتوقف لغته السريعة بسرعة أعماله وإطارات سيارته، ليخفف حدة الشمس التي تلاحق يومه بشكل مرهق وربما استثارته رائحة العود من شعرها المتطاير حوله، بخصلاتها تهدأ حاسة الشم لديه من

رائحة الرطوبة اليومية التي تشبه السيجار المحروق، وقد يوقف الصوت الغاضب منه دائماً والمندفع بشكل هستيري نحو التفرير واللوم.

فضاء النظارة الطبية التي تتدلى على صدره والتي تقرب الأشياء اليومية، والسياسية، والمركونة أصلاً بقرار منه لا تنقصه الشجاعة فتفسد تلك النظارة ابتسامته الطفولية وهو يتشبث بحافة خصلاتها.

لم تكن عنيدة في نظرتها له، ولم تفسر تلك النظرة التي تشبه طعم قطرات المطر على لسانها وكيف استطاع بها أن يقفز عبر مستقبلها وماضيها، ولحظتها التي ارتبطت بحلقات ظفائر قمحية، تشبه يوم خالطت طفولتها أنوثة مبكرة.

تنظر له متمنية أن تتوقف تلك الأصوات بداخلها وهي تمتزج بضربات جناح النورس، بطيئة يدها عن الوصول إليه، والصوت كمن يعزف على وتر واحد نغمة رتيبة ..

فكر أنها قطار حكمته قادما من منطقة وسطى في زمنه، والحيرة في أن يتبعه، أو أن يغتاله مغبة أن يتفاهم سر تمسكه بوجوده وسط احتضار وقته. ما سر تلك البرودة المتدفقة في قلبه وعطشه لها. فكر لحظة طلب منها أن تحسن السيطرة لوقع خطواتها به تذكر قطرة الدمعة المجنونة على خدها تذكر قولها بأن خطواتها هي المسار الطبيعي لمشاعر تنمو نمو شجرة التفاح

فالحب هو الطيران نحوك..

هو الطيران نحو الهاوية..

الحب صنو الولادة

الحب تشابك العقل والعاطفة بثيابنا.

الحب ثوب عيديننا الذي نحلم به طيلة ليلة العيد

أو ربما امتلكته أيدينا ووضعناه تحت الوسادة كي لا يذهب بعيدنا عن غدنا.

الحب أن أدعوك لتكون نفسك

الحب أن أدرك لحظة إشراق نفسي بك.

الحب حبنا الفضي ناحية البحر

فكر.....

لتبقى في دمي فلطالما سلب من حرارة سريان سائله، وتلامس شفاهها عتبة فمي التي ركنت على أن تستطعم الموالح. ما يضيرني لو تركتها تمسح عرقي المتصبب وقد كنت تناسيت أمر لذة العرق وشحنة خجله. لا ترك لصخبها مساحة للتغزل والاهتمام بي كم هو رائع أن تشعر بأنك قبلة فتاة لا ترى إلاك فارساً لزمناها.

فكرت

لو ترك كل ما لا تعرفه من خوفه، وذهب معها إلى مجاهل غيمة في دفترها الأول، لم هذا الهدوء، لم لا يشحن البحر بفوضوية حميمة بينهما هو لا يفصح عن رغبته راض بما يقتضيه موقف ما فقط لمعان عيونه تفصح عن محبة خافتة.

(أسراره بعيدة عن مرساي وأخباري تقلع بها السفن ليبقى هو في ارتفاع تلك الصورة باب رغبتي الأولى).

فكر تلك الصورة في منطق علاقتهما كقطع الخبز الصغيرة المرشوشة بالزعر

أبيح كذبا

من حكايات المجنون التي كانت تحكيها أُمي لم يتبق إلا لحظة خاطفة وحيدة. كانت نخبرنا أنه حينما

فاجأهما القوم وهما في الحديث أمرته أن يدخل تحت ثيابها حتى افترق القوم وغادر سألتها ما رأيت قال دخلت أعمى وخرجت أعمى كانت توحى لنا بعفاف وطهر محبتهم لكن ما لصق بفكري جمالية أن يدخل رجل تحت تنورتني فلا يخرج مني بدا هذا الحلم يكبر ويخرج من أحلام الطفولة إلى المراهقة إلي كامرأة يكون في اعتذار أم في لهفة أم ونحن معاً أي شكل من الجنون يعطيني إياه ماحياً لهفة طفولية **أشتري حياة**

موالد

(١)

أنت لا تمنحني إلا موجاً مصقولاً بعثبات ريح تتكسر عند الشاطئ/ أحبك/ أنت تأكلني/ بل أحبك/ مائدتك تخلو منه/ بل أذرع عباةتي فأحيك به حبي وخوفي عليك/ تأكلني/ أحبك وأريدك.. بين شارع ورملة مستلقية عند الشاطئ غادرت قبضة يده، وانفتحت على وهج.. طفلة أشيد صرح بيتي الرملي، صانعة له نوافذ يعوم الهواء عبر أسطحها الوردية.. وعاد... رجل يحطم البيت بقبضته، ويضمني له..

لماذا؟! لأنه لا شأن لك به.. سوف أصنعه لك أنا/ ما الفرق؟! لا أدري.. إنما يغيظني انشغالك عني..؟! أنا أحبك/ أنت تأكلني..

(٢)

لبيت رائحة دم ملعب، والعيون تختلس النظر إلى جسدي، اقتربت من باب غرفتي وتلك النظرات تصيبني بدوار. يتسرب إلى غرفتي صوته وهو يشتم أمني ثم يغلق النافذة ويلعن صرير الباب، فتسود البيت الهمة وحركات الرجل الدءوبة من أجل راحته؛ جلب الماء لغسل يديه ثم الفوطة، إعداد الغذاء وعرضه على "السفرة" ليأتي صوت مضغه للطعام من خلف الباب، فتنتشر الرائحة وأصاب بالدوار. أنت تأكلني/ أحبك..

قارب صغير يسير تحت نجمة فضية تسير في فضاء واسع يغزل بالغيمة كرات الثلج، يهبها الأرض، فيرحمها من الإسفلت.

(٣)

أفتح النافذة... السواد يأكل المدينة: بيوتها... الشوارع... الأزقة... المساجد... ويشحن الليل رطوبته اللزجة.. يأكل بها نفس المارة هناك...

(٤)

يفتح الصوت الباب، ويأمرني أتبعه عبر ردهات البيت، هناك في الغرفة المجاورة حيث أمرني بالدخول، عين تمضغ ما تراه.

جامله بالمخاطبة ولاطفه، راسماً له هيبة بين الحضور وما زالت عيونه البدينة تمضغ مني ما تراه. رائحته تضجر داخلي، وحركات عيونه المستقرة في جسدي وأسئلته السخيفة، بل حركات يده وبحثها الدائب تصيبني بدوار.. الغثيان.

مضت نصف ساعة على هذا الحال (صاحب الوجهة) يمضغ، وهو سعيد منتشي حتى رمله بابتسامة عريضة وإيماءه رأسية تفيد الرضا والقبول، فقام له معانقا وداعياً إياه إلى مائدة الأكل التي أعدتها أمني لهما....

أببح كذباً

تلك البنت الشقية بسمرتها وهزلة جسمها ذريعتها للتقرب الأبوي، فقلة الأكل والضعف والمرض يجعله قريباً منها، أضف إلى ذلك مرحها وشقاوتها معه وتلك هي اللحظات الحميمة الوحيدة التي تجعله قريباً منها (وهي لا تعرف من الفعل القريب منه) قدومه تعني حالة من التأهب القصوى من الخوف لدى الزوجة والارتياح الشديد لدى الجدة حيث ستتاح لها التسلط أكثر فأكثر. ربما بالوعز له لما حصل فتثيرة قبل أن يجلس فيبدأ بالضرب أو ربما تحاول الاحتفاظ به في حجرتها والجلوس معها والغذاء معها. وحدها هي المسموح لها بالدخول والاقتراب، لما لها من حظوة لدى الجدة...

أشتري حياة

انكسارات

في الركن المنزوي قبالة باب غرفة (العود) إنكأ على جانبه الأيسر وبدأت علامات اليتيم والأسى تعلو ملامحه، محوالة قامته وكركرته الصاخبة إلى صمت ساد السواد عليه فراح يراقب حلقة الظلمة تتسع من حوله.

أقبلت امرأة أخرى رسمت النحافة خطوط وجهها التي تأبى أن تتقاطع في خط واحد، نظراتها باتجاه الباب وصوت الكركرة المبحوح، ورغم حلقة السواد حولها ونواحين إلا أنها عصية الدمع تشعرك وأنت تسمعها أنها صامتة. عالم آخر ترسمه قامتها النحيفة ورجلاها الممتدتان وقد لبست سواد الحناء - كان يضرب بها المثل في حب الحنة لها - ويدها أيضاً لا تعرف الراحة، قلقة تحاور الجسد، فهي تمتد بطولها أو تفلت منها فتصفق تارة وتنوح أخرى، أو ترتمي بعيداً عن الجسد حيث الأرض لتمزق حالة اليتيم المتسربل بها.

ومع ازدياد حلقة السواد يزداد توتر الجسد وانتفاضته، فيترك جسمها حلقة السواد متجهاً ناحية باب الغرفة، تمسك بنعالة وتنظفه، ثم تعمد إلى رأس (الكدو) وتنادي:
- يا بت محمد علي بت محمد علي خذي الراس ونذيه وبكري القدو ألحين يبجي ولد عمي

تضح النساء بالبكاء، بينما تتجه بكل ثبات ناحية رأسي المسند على جدار الغرفة:
- عميمه دخلي دار خالش وجيبي البادكير.

تزداد الكركرة في داخلي فأفقد إتزاني، أراني في حضنها أبكي تقبل رأسي وتبعده لتذهب لحلقة السواد التي أخذت فناء بيت (العود) بكامله. تعيد جلستها ذاهلة وتمسك بـ (الكدو) تكرر تطريقتها المعهودة حتى في هذه اللحظة. (أبو أولادي .. ولد عمي حبيبي .. ويلى على ضيعتي .. مت يا حبيبي ولا أحد حولك .. آه .. شلت موتك بروحي ..) تدور حولها هالة السواد المبهوتة، تفصل بينهن عجوز، تكرر (الكدو) مصدرة بذلك قهقهة الموت المتحشجة في أمعائه. موت بطيء تصدّره للمرأة المتكلسة، تمج صوته الرخيم بتلك الحشجة، لتزيد من عملية الاحتراق..
(كان عطوفاً .. حنوناً، قولني فيه ..

قولني: لو أن النواحي ترجع الميت ليلى أو نهاري كان نعتي..
قولني فيه: خلا البيت يا عودي خلا البيت..)

يشتد الهياج الجماعي، تمتد الأرجل المطلية بالحناء لترسل موسيقى الموت الجنائزي إلى الجسد

المتكلس أمامها، عندها تشتد الزعقات وتثير كركرة (الكدو) والمستوقدة الروح الخارجة من البيت الكبير.

في وسط الحشد اللاهث نحو التحشرج المزخرف، يلتفت الجسد المتكلس تجاه الزاوية الضيقة، يلقي نظرة حنو (الكدو) المائل، يصطدم بذاكرة وجهي الغارقة في دائرة الماء. تمنع النظر. الأيدي التي تذرع الهواء بيننا مالت بحركة دائرية إلى المحيط الداخلي لما حولها، باتت تنفتح باتجاه الهواء الدائر حولها لتتغلق على الصدر المفرغ من اللحم.

عيون السواد تشد من أزر هذا الإيقاع .. تضع الأيدي، تشبكههم على الأوجه المبهوتة من تسرب ملامحها في محاولة التخلص من الماء، تستنطق الأيدي الأرجل المطلية لتحديث الصفير، يتبعه صوت النشيج الجماعي.

على الطرف الآخر من لسان الموت الضيق يمتد الزفاف المترنج في أشعة الآخر المسيطرة في البعد ليقترّب تشم كركرة (الكدو) الرتيبة. الجمرة قد أخمدها نفيير المقرئ وزعيق.. النشيج الجماعي. الجلوة تأتي مسترقة السمع للحشرجة الصامتة في الوقت المتأخر من الليل. كان علي أن أقوم برتم سريع للجلوة :-

(وا تريمبو وا ليومي ..

أول بدينا بالصلاة على النبي ..

على يالولد ما وجدي عليكم

سبع بيبان مغلوقة عليكم

ولاني حية بسعي واجيكم

ولاني طير واصفق بالجنحين

واتريمبو واليومي)

الأيدي المزخرفة بالحناء المخنوقة تلتقط أطراف الأخضر، لتغطي به العروس.. صوت الجلوة يأتي مخنوقاً بدائرة الماء، متواتراً في الحدة. الأخضر يكاد يهوى على العروس المتكلسة بخطى ونيدة..

(أيا لعروس يالبتخت مجليه

ومكملة ومعدله العلوية ..)

مراسم الجلوة المسروقة انتهت بسرعة، المشهد النهائي يوحد إبهامي العروسين بماء الورد المنتخب بطاقة الزعفران. تأتيك الزغاريد من صوت (الكدو) المتأخر عن أقرانه السابقين ليشهد الزفاف، صوت ينبعث بأكثر حدة من أصوات الحناء .. انتهت تلك المراسيم في منتصف الليل، وحده بقي الموت المتحشرج يجول في الأرصفة، أملاً في نشيج جماعي منفتح عند الفجر.. وحده يستطيع أن يبقى طوال ساعات الليل المترنحة، إذ تغتسل بمائه الأسن.

*الكدو آلة للتدخين يشبه الشيشة لكنه من الفخار.

* الجلوة اهزوجة شعبية تمارس كطقس من طقوس الزفاف وتكون للعروس ليلة الزفاف.

الأندلس الهاربة



د. عبدالله إبراهيم

وصلت الباخرة في اللحظات الأخيرة قبل مغادرتها ميناء طنجة المغربي إلى الجزيرة الخضراء في أسبانيا، فاندشت بأموج البحر المتوسط تحتضن أمواج المحيط الأطلسي. موجة تعقب أخرى، فأخرى. تجولت في أنحاء السفينة كالمجنون الذي يريد اقتناص اللحظات، واستندت إلى السياج أتأمل جبال المغرب المشجرة تتوارى شيئاً فشيئاً إلى يميني. لاحظت أكوخاً بعيدة، وسنون جبلية جرداء، وكهوفاً، ثم غابات كثيفة. أثارتني المياه الداكنة، والسفينة تشقها مناسبة فيتناثر الزبد يميناً وشمالاً، وتراءت لي الأندلس من بعيد ذكرى قادمة من عمق الماضي، أو رغبة خاطئة، تلك الأندلس التي توهجت للحظة، ثم سقطت في عتمة النسيان. وصلت الجزيرة في الرابعة عصرًا من يوم ١٢/٧/٢٠٠١ وبعد أن انزلت بنا الباخرة إلى ميناء يقع بين جبل طارق وطريف، رمتنا على رصيف حديدي صدى، فانفرط عقدنا كأننا حفنة زبيب تنثر من زكيبة. مررت من نقطة الدخول متعجلاً، لا أرى إلا ما أفكر فيه، ولم أعط نفسي حق اكتشاف الأشياء، فختمت جواز سفري فتاة متثابرة، وأخذت الحافلة إلى غرناطة.

ثم فارقتهم في مدخل قصر الناصر، وارتقت سماءاً لأجد نفسي على مقربة من منارة صارت كنيسة يعلوها جرس ضخم، فتأملت فيها طويلاً، وطففت بالقصر الدائري، وتفحصت المنمنات، والأروقة المفتوحة، ودهشت حينما انتقلت إلى الحدائق حيث الأشجار، والنافورات، والممرات المرصوفة بحصى تاريخية، وتصورت حال بني الأحمر، وفهمت بعمق المقولة التي طالما قرأتها، حينما خاطبت آخر ملوك بني الأحمر أمه "إبك مثل النساء ملكاً مضاعاً لم تحافظ عليه مثل الرجال" ففي هذا الفضاء الخلاب لا يشعر المرء بأنه يملك ثروة، إنما هو جزء من شيء نادر واستثنائي.

لا يمكن فهم الحمراء على أنها قصر، فهي مزيج من الروح الخلاقة والفن العريق، والقوة الجميلة، والطف الشفاف. ولم أحس بأنها مكان للسلطة، فالجمال قهر كل شيء، شعرت في زيارتي للأثار الأخرى بأنها أماكن للقوة والعنف، كما وقع لي في قلعة "مون سان ميشيل" في النورماندي، وقصر "فرساي" قرب باريس، وقلعة أدنبره في أسكتلندا، وقلعة "الشقيف" في جنوب لبنان، وقلعة "الربض" في عجلون بالأردن، لكن إحساسي بالجمال في الحمراء ذهب بي إلى أنها كانت خلاصة لذوق سام تغلب على كل شيء. عرفت الحمراء الرفعة والذل، وشهدت أمواج الدهر لقرون طويلة. في البدء بنيت قلعة حصينة للزعيم البربري ابن حبوس، إختارها على مرتفع من الأرض، ليحُدّق دائماً في غرناطة المرتمية في الوادي، وأحاطها بسور محكم، يحتمي به من صروف الدهر، وعلى الرغم من ذلك انتزعها بنو الأحمر، وأحاطوها جنة طوال عهدهم، وحينما خرج آخرهم، أبو عبدالله الصغير، حمل معه رُفات أسلافه ليردم بئر الذكري، فآل المكان قصراً للملك الأسباني الذي ورث المدينة، وحاز على صك استسلامها، فعبثت يد التعصب في أرجائها، كما يحدث في كل واقعة حينما يرث دين ديناً آخر، فحلت الكنائس فيها محل المساجد، وكشطت الزخارف العريقة، وألقيت في الوادي المجاور، ونقشت محلها زخارف رومانية. ولما رحل ملوك الأسبان إلى مدريد أصبحت الحمراء ثكنة، وما لبثت أن هُجرت إثر انفجار مخازن البارود فيها، فأضحت مهجعاً للفجر، وقطاع الطرق. وحينما اقتحم نابوليون أسبانيا مطلع القرن

لم أتمهل لمعرفة الأرض التي وقّع عليها العرب بخطواتهم الأولى كأنني أفر من حدث غامض يتأرجح بين المفخرة والعار، فلم أحسم تأويلي للحظة وصولهم إلى أرض أخرى، والبقاء فيها، لكن مروري الاستكشافي بالأندلس، ورؤيتي لرفعة الأثر، ترك معنى إيجابياً لقضية الأندلس في نفسي، وتشبعت بالقرون الثمانية التي أقامت صرح تجربة نادر مثيلها في تاريخ العرب. وحينما وصلت كنت فرغت لتؤي من تدريس جامعي لأشعار الغزال، وابن خفاجة، وحفصة الركونية، وولادة بنت المستكفي، ونزهون الغرناطية، ومهجة القرطبية، وابن زيدون، فالأندلس تتقد في مخيلتي ومضة جمال مبهرة. مرت بـ "ماربيا" ثم "ملقا" بموازة الشاطئ، وانعطفت ناحية غرناطة في عمق اليابسة إلى الشمال جوار جبل عظيم. فتح المدينة طارق بن زياد في مطلع الثالث الأخير من القرن السابع الميلادي، وقد استعادها الملك فرناندو في عام ١٤٩٢.

حططت رحلي بغرناطة في الثامنة، لست غازياً، ولكنني متشوّف لمعرفة بقايا مجد غابر. واتجهت أول صباح اليوم التالي إلى "القصر الحمراء" فانتظمت في طابور طويل للحصول على تذكرة الدخول. وبدأت الدهشة تتصاعد في داخلي، وأنا في الممر المؤدي إلى قصور شادها بُناة ضربهم الجمال في أعماقهم. اتجهت شمالاً، وعبرت جسراً صغيراً، فانزلت إلى عالم مبهر: باقة من المباني العريقة، والقصور المترابطة التي يفضي بعضها إلى بعض. تأتني الحمراء من الماضي لتجمع عشرات اللغات، والأجناس، والثقافات. وأمواج السائحين تتداخل فيما بينها، متجمعة حول الأدلة يشرحون كل شيء، ويستحضرون الماضي. وتتردد كلمات "العرب" و"المسلمون" في أرجاء تذكر بأنهم كانوا هنا وذهبوا إلى غير رجعة.

يصغي الأميركيون إلى الدليل، ويبدون دهشة حينما يخبرهم إن كل ما يرون قد شيد قبل اكتشاف بلادهم، فتتردد شهاداتهم في الأروقة المضاء بالشمس عبر النوافذ المزججة، والعجايز منهم يشعرون بحاجة إلى التاريخ فيما يظن الشباب بأن التاريخ بدأ بهم، ولا حاجة لهم بذاكرة. وذبت بفوج أصفى، وأتعرف، وتشرد بي الذاكرة بعيداً إلى الماضي، فأبدو نافراً كمن ينتمي ولا ينتمي إلى هذه اللحظة،

قهوة، ثم مضيئنا إلى البوابة الملكية التي دخلت منها القوات الأسبانية حيث استسلم آخر ملوك بني الأحمر، وفي هذه الساحة كان قسيس غرناطة يأمر بقتل بقايا المسلمين إذا رفضوا الإنخراط في النصرانية. مررنا بضاف نهر "الشينيل" الذي يجري تحت المدينة، وقصدنا الحي العربي حيث يذكر كل شيء بالعرب: الشاي، والموسيقى، والمعمار، فارتحنا لساعة، ويمينا شطر "البايثين" وهو الاسم العربي لحي "البرزان" القديم، ووصلنا إلى معبد القديس "نيقولا" إذ تتبثق منه للرائي القصور الحمراء خلف الوادي، ويظهر قصر كارلوس الدائري، وإلى اليمين "جنة العريف" وقد سطعت المباني تحت الأضواء المبهرة. اغتسلنا، وشربنا الماء من بئر عربية قديمة تتدفق مياهها من صنوبرين، ورحنا نخترق الأزقة الضيقة المرصوفة بالحصى ناحية "ساكرومونت" مكان الفجر، وكهوف "الفلانكو" والطرق الضيقة.

أعلنت الساعة الواحدة ليلاً، وقد بدأت الكهوف تغلق، ولم أحظ برقصة فلانكو. إتجهنا إلى جزء آخر من الحي العربي حيث منات الشباب يمرون في شارع ضيق مترنحين، ذهاباً وإياباً، فعثرنا على مطعم مغربي تعمل فيه فتاة صينية، وراقبنا الألفة البدائية لبشر من مختلف الأعراق يمتعون بعضهم، ويصخبون، ولما غادرنا الحي كان العمال يفسلون الشوارع الضيقة بمياه هادرة كالفيضان. فوصلت فندق في الرابعة فجراً. تعلقت بغرناطة الغنية بالتاريخ، والبشر، والحياة.

ثم انطلقت سهماً منفلتاً إلى قرطبة أريد أن أشكل فكرة عن عالم كنت أعرف عنه قليلاً. فأخذتني حافلة حديثة ناحية الشمال الغربي إلى قلب الأندلس، مررنا بكاله، والكوديت، وبابينا، وأسبيخو، ثم قرطبة، وكلما ابتعدنا عن غرناطة الرابضة عند أقدام جبال "سييرا نيفادا" كانت أشجار الزيتون تغطي التلال، وتتكاثر حقول عباد الشمس. فوصلت عصرًا، وجررت حقيبتي إلى نزل "سينيكا" في الحي اليهودي القديم "الخديرة" المجاور لمسجد قرطبة وكاتدرائيتها "المثكيتا". فتحت لي النزل عجوز قصيرة ضاحكة، وأخبرتني بالثمن، ثم قادتني إلى غرفة بيضاء تكاد تندفع شجرة برتقال من نافذتها الوحيدة. استفسرت عن "الفلانكو" فأخبرتني بحفلة تقام الليلة، واشترت تذكرة وأنا في النزل.

التاسع عشر، ونصب أخاه ملكاً عليها، إتخذ منها جيشه حامية منيعة. وحيك أساطير كثيرة حول الحمراء، أوردتها "أرفنج" في كتابه عنها إثر زيارته لها نحو عام ١٨٣٠، ولم يعد الاعتبار لهذا الأثر المعماري المترف إلا في القرن العشرين، فأصبح أهم معالم الأندلس الأسبانية. أمضيت ساعات خمس في لذة مدهشة، ولما قادني الممر المشجر إلى الخارج كنت بدأت أفهم على نحو ما معنى بأن تكون للحياة قيمة، وأخيرًا طلبت إلى مرشدة أسبانية أن تصوّرني عند المدخل، شابة في العشرين، شكرتها، وقلت مازحًا إن كانت تعرف أن أجدادي هم الذين بنوا هذا المكان. صعدت، ودهشت، فالعرب بالنسبة لها كائنات موجودة في التاريخ فقط، ويذكرون كجزء من ماضي أسبانيا. عظمت التاريخ غادرة، وعبء يصعب حمله عبر الزمن. عدت إلى مركز المدينة، ثم صعدت جوار الوادي في الجهة المقابلة إلى "ساكرومونت".

فيما توجهت إلى قرطبة بدأت أستعيد طوال الطريق غرناطة مرة أخرى. فقد أمضيت اثنتي عشرة متواصلة في التعرف إليها بعد زيارة القصر الحمراء، فمنذ الرابعة عصرًا إلى الرابعة فجراً أتيت على أهم معالم المدينة. إذ زارني صديق فطلبت أن تتوجه إلى الكاتدرائية العظمى، وهي بناء فخم علقت على جدرانها لوحات أصلية لـ "غويا" و "فيلاسكس" وآخرين، وبدا المسيح مثيرًا للشفقة أكثر من الرحمة، فالرموز المسيحية تميل لإبداء الضعف، واستدرا العطف، لكن المفاجأة كانت في القاعة الكبرى ذات الأعمدة الشاهقة، والأقواس القوطية، فبنّاؤها مركب، ومثير للرعب. دخلنا المتحف الصغير المجاور الذي يخلد أعمال الملكين الكاثوليكين "إيزابيل" و "فرناندو" وتفحصنا هدايا ذهبية وفضية، منها منحوتات لـ "كانو" تتناثر في أماكن كثيرة، إحداها لرأس "يوحنا المعمدان" أنجزت في منتصف القرن السابع عشر، وأثارني سجل كبير باللاتينية خاص بأعمال الكنيسة، ومصروفاتها المالية للفترة ١٥١٠-١٥٢٢ ويذكر بمخطوطات العصور الوسطى.

غادرنا الكنيسة بعد ساعتين، فتجولنا في الأحياء المجاورة: المدرسة العربية، ثم القيصريّة التجارية التي كانت إسطنبول للخيّل، وشربنا

خرجت أتعرّف إلى المدينة. الحي أبيض، وطرقاته الضيقة مرصوفة بالحصى، وعلى مبعده مائة متر تنتصب منارة مسجد قرطبة الكبير الذي بناه عبد الرحمن الداخل بعيد وصوله المدينة في عام ٧٥٥، وتأسيس الحكم الأموي فيها بعد انهياره في دمشق بست سنوات. توجّهت إليه عجلًا، فهالني مزيج من الحضارتين الإسلامية والمسيحية، فتداخلت الثقافات فيه: الأعمدة، السقوف، الممرات، والتصميم العام، المنارة الإسلامية ولكن اللوحات والهيكل، والمحاريب، مسيحية. وجدت الكنوز الذهبية للكنيسة، والشمعدانات، والنواقيس، والأعمدة التي تذكر بالزيتونة والقرويين، ثم المنارة الشاهقة التي أزيلت عمادتها الإسلامية، ونصرت، وعلقت فيها أجراس هائلة. أفعمت بروح عمقت في أحاسيس القصر الحمراء.

غادرت المسجد إلى النهر المجاور، وعبرت الجسر إلى الناحية الثانية حيث البرج العربي، إذ استقبلني موظف أعطاني جهازًا ناطقًا يصف الحضارة العربية في الأندلس: الموسيقى، والعمران، والزراعة، لكن الأمر الذي جذبني على نحو منقطع النظير غرفة الفلاسفة التي تمثل التداخل الثقافي بأجمعه، غرفة فيها من اليمين إلى اليسار: ابن ميمون، ثم ابن رشد، وابن عربي، ثم الفونسو العاشر. مسلمان، ومسيحي، ويهودي. أربعة من كبار رموز الأندلس بأزيائهم القروسطية، وبتماثيل من الشمع الدقيق الصنع. وحينما دخلت كان الحديث لابن رشد، يصل عبر الجهاز، ثم ابن ميمون، وابن عربي، فالفونسو العاشر، وكلهم يعرض موقفه من قضية الحقيقة والشرعية التي كانت من شواغل اللاهوت في عصرهم، فتضاء الأنوار على الشخصية حينما تبدأ في عرض آرائها. لا أعرف لم راقني عرض ابن رشد من بينهم، وحينما ألقيت بحثي عنه في المؤتمر الدولي الذي عقد في القاهرة في ربيع عام ٢٠٠٢ كنت أستعيد ذلك الهيكل الشمعي الذي يجهر بالحقائق العقلية وأثقا، والذي جرّ طريداً من مسجد قرطبة، وأحرقت كتبه، ونُفي إلى مراکش. وجدت مزيجاً من العقائد والأعراق في حوار عميق، فأين نحن الآن من هذا التلازم الذي لا سبيل سواه! خيل لي أن ابن رشد وابن عربي أكثر شباهاً بين الآخرين، ولم أنس أن ابن عربي كان شاهداً على إعادة جثة ابن رشد من مراکش إلى قرطبة حينما

عودت بتواليفه على دابة، فأورد في "الفتوحات المكية" قول الناسخ ابن السراج "هذا الأمام وهذه أعماله" فقال ابن جبير الذي حضر ذلك، وكان من خصومه قبل وفاته "نعم ما نظرت، لا فض فوك" وهو القائل حينما كان ابن رشد حياً "إن توافيفه تواف". في ربيع العام الأخير من القرن الثاني عشر الميلادي، أخرجت جثة الفيلسوف من قبرها الذي دفنت فيه، وأرسلت إلى قرطبة لتوضع في قبر جديد. غادرت القاعة البيضوية وأنا مشيع بحضور أقطاب المدينة، فواصلت صعودي في سلم البرج إلى أن بلغت سطحه الأعلى، ومن هناك وقعت معظم قرطبة تحت ناظري. تنشقت الهواء القادم عبر السهول المجاورة، ورأيت الجسر القديم بقناطره العربية، والمياه الغرينية الحمراء، والريح تنفث في داخلي لذة الحبور والمتعة، فهبطت، وعبرت الجسر ثانية إلى النزل في الثامنة والنصف. غمرتني سعادة عميقة، فتمددت قابضاً بيدي غصن البرتقال عبر النافذة الخشبية.

وصلتُ محل "الكاردينال" قبيل عرض "الفلانكو" بدقائق، بعد أن تهمت في الأزقة الضيقة والمتقاطعة للمتاهة اليهودية، فوجدت يابانية تشاركني المنضدة التي حجزتها. تجربتي بكر في معرفة هذا الرقص الفجري. ظهرت لي الحركة الأولى سمجة، ومفتعلة، وآلية، للشباب والفتاتين، ولكن عدوى الانسجام المريع سرت إلي بعد دقائق، حينما اكتشفت أن الفلامنكو يستند إلى الإيقاع بالأرجل، والقوة المحكمة، والانسجام المنضبط، فتناثر تحفظي في الفضاء المفتوح المملوء بالمشاهدين حينما بدأت الرقصة الثانية التي جرتني من برود الملاحظة إلى روح المشاركة الحارة، فانتقل الإيقاع إلى دمي. كان رقصاً بارعاً أدته فتاة ثم اثنتان، فثلاث، وأخيراً خمس برفقة الشاب الأول. لفت انتباهي دفاع الإيقاع، ثم حرارته المتصاعدة، والذروات المقعمة بالقوة، وهو رقص مرهق يقوم على الحركة السريعة وضرب الأرض بكعب الحذاء من أجل ضبط الإيقاع، ثم الانتقال السريع، والانحناء، والتقدم، ثم الدوران، والعودة. الفلامنكو ثقافة جسد، وحركة يعبر بها عن جوهر الثقافة الأسبانية التي تبدو لي بشراً وتاريخاً تمتاز بالحيوية.

وفي الصباح انطلقت إلى مدينة الزهراء التي بناها

قلب غرناطة. مرت بقصر "سان فرناندو" الذي أصبح مكتباً للبريد، الأمر الذي يؤكد تقلب الأقدار، واتجهت ثانية إلى "سانتا كروث" التي تشبه "الخدرية" لكنها ذات مبان شاهقة. أعشق الأحياء القديمة لمقاومتها الزمن، ولفتنة الشرفات المشرعة على الريح، والنوافذ الزرق، والمقاهي المرمية على الأرصفة الحجرية، والنادلات بالملامح الفجرية. سمرات البحر المتوسط اللواتي لا يقاومن .

عدت إلى النزل مرهقاً، فغطست في نوم عميق قطعة كابوس، إذ وجدتني أعترض قطاراً هائجاً بجسدي، فاستيقظت ظمناً، ودرت في باحة النزل مترنحاً أبحث عن ماء، أعاد الماء القراح روعي، فانتظرت إلى الصباح عبثاً زيارة النوم. ولى دونما رجعة، وبقيت في انتظاره وحيداً، تائهاً، لكنني عازم، وراغب، وقوي، وعارف بما أريد. في الصباح غادرت النزل، وأشبيلية تستيقظ لتوها، النادلات يضعن الكراسي على الأرصفة في المقاهي، والموظفون عجلون في طريقهم إلى العمل، والبنوك لم تفتح بعد. أسبانيا معبأة بأسماء القديسين والقديسات: تحملها المباني، والمطاعم، والساحات، فالكاثوليكية في زهو قوتها بداية من عصر النهضة جعلت منهم المثل الأعلى للرعية. وصلت إلى الكاتدرائية في العاشرة والنصف، ودلفت من بوابتها الكبرى، فإذا بي أمام قاعة يقام فيها قداس. انزويت جالسا مع جماعة من الشيوخ والعجائز، وهم يرددون "آمين" أمام قس عجوز. بدا لي الطقس مديناً أكثر مما هو ديني، فالألوان الزاهية لملابس الحضور، والاختلاط، وتناوب الخروج والدخول، كل ذلك دفع بالمظهر الديني إلى الوراء على الرغم من أن القداس في أكبر كاتدرائية في المدينة. ذهب بصري إلى الأيقونة في الواجهة، والثريات الكبيرة المعلقة، والنوافذ الطولية المزججة بألوان داكنة، والشموع، والمؤمنين يحملون كتيبات صغيرة يتلون صلواتهم وأدعيتهم في سلام بدا لي مناقضاً لما كانت تمارسه الكاثوليكية من عنف في القرون الوسطى في أوروبا، وفي أميركا الوسطى والجنوبية منذ القرن الخامس عشر، وقد رسمت صورة مفصلة لذلك في كتابي "المركزية الغربية". غادرت القداس لأدخل الفناء الواسع للكنيسة، ثم أروقتها المثيرة للعجب

عبد الرحمن الناصر، رأس الجيل السادس من أحفاد صقر قريش، على سفوح جبل العروس بمواجهة قرطبة، خلال حكمه الطويل الذي زاد على نصف قرن، وتوالى أبناؤه على تشييد قصورهم فيها إلى أن انهار ملكهم في نهاية العقد الثالث من القرن الحادي عشر. بدا المكان مهجوراً على نقيض الحمراء. تجولت في الأطلال العربية، ولم أشعر باستثارة المنحوتات النقشية فطالما رأيتها، لكن قاعة عبد الرحمن الثالث أعجبتني كثيراً. صممت الحدايق وكأنها الفضاء المكتمل للقصور، ولكن الدهر غدر بكل شيء، وحيثما يكون ثمة مجد أجد في نفسي إحساساً بالزهو. أمضيت وقت الضحى أتعقب خطاي في متاهة من خرائب التاريخ كالباحث عن وهم، وعدت ظهراً بالحافلة عبر طريق ضيق معبد، تناثرت على جانبيه قطعان من البقر والماعز، ولما التفت ظهرت الزهراء لوحة باهتة ارتسمت على صدر الجبل. أرغب في التعرف إلى قرطبة في نهاية الأسبوع، فخلدت إلى راحة القيلولة استعداداً لليل. وغادرت غرفتي في الخامسة والنصف. خرجت من المكان المفعم بالتاريخ. ابتعدت عن الخدرية، واتجهت إلى قرطبة الحديثة. الشوارع خالية فالיום هو الأحد، تجولت بين مبان جميلة، وفي شوارع مرصوفة بالطابوق. مرت بحديقة مزهرة، ونافورة تقذف سلسلة فضية من الماء نحو السماء، ثم عبرت طرقاً بدت واسعة إلى شارع رئيس آخر، وعدت من الجهة الثانية، وجلست في الساحة الكبرى حيث النافورات والفارس المسيحي أعلى النصب.

أردت صباحاً إلقاء نظرة أخيرة إلى قرطبة، فتوجهت إلى القصر "الكاثار" وسط الحدايق الغناء، وغادرت النزل إلى محطة الحافلات ظهراً باتجاه أشبيلية عاصمة مملكة بني عباد. استغرق الطريق ساعتين إلى الغرب، أقمت في نزل "سان بنيتو" جوار المنطقة العتيقة "سانتا كروث" وخرجت في الخامسة أتعرف إلى المدينة التي فتحتها موسى بن نصير. زرت الكاتدرائية العظيمة "الخيرالدا" وتوجهت إلى ساحة "نافيو" حيث ارتحت قليلاً، ومرت بشوارع تشرح بالتاريخ والمهابة، رأيت "الأرشيف الهندي" الذي يحتوي وثائق الفتح الأسباني لأميركا الجنوبية، وتذكرت كولومبس الذي زرت تمثاله في

وأخر، وضعت في الوسط الآلات التي استعملت في البناء، وحينما شارفت القمة تنفست الصعداء، فإذا بالمشهد المذهل لأشبيلية من الأعلى وهي ترتقي على ضفة الوادي الكبير. تأملت الأجراس المائلة المعلقة أعلى المنارة، أربعة منها يزيد وزنها على طن، ونحو ستة أو سبعة أخرى معلقة إلى جوارها. تمنيت أن أراها تترع. نظرت إلى الساعة فإذا بنا في منتصف النهار، فسألت جارا لي إن كان من المفترض أن تترع في هذا الوقت، وقبل أن أكمل الجملة قرعت بشدة ثلاث مرات فوق رأسي على ارتفاع ذراعين، فتحقق ما كنت انتظره منذ زمن طويل، دخت بضجة الأجراس، ورينها يتردد في أرجاء أشبيلية، فكان رأسي طبل من نحاس. وكمن وقع على كنز فاخطفه هاربا، هبطت جريا يدفعني انحدار الممر إلى باحة الكنيسة. اخترقت "سانتا كروثا" إلى "سان بنيتو" فحملت حقيبتني، واتجهت إلى "سانتا كوستا".

غادرت بالقطار السريع "أبه" باتجاه مدريد. سفر يفوق سفر الطائرة روعة، ويقارب سرعتها. بعد أن تشبع نظري بهضاب الأندلس، وجبالها، وغاباتها، وأنا اخترقتها صاعداً إلى الشمال لذت بـ "الدون كيخوته" أقرأ مغامراته التي لا تمل. وصلت مدريد عصراً، وسكنت في نزل ذي أحجار رخامية، وهاتف محسن الرملي، فالتقينا في مقهى قرب الفندق، واستعدنا جزءاً من ذكرياتي عن أخيه حسن مطلق صديقي الذي أعدم في عام ١٩٩٠. زرنا المنتزه الرئيس في مدريد وكان خاصاً بعلية القوم في القرون الماضية، وصار الآن مرتعاً لأصحاب النزوات. وشربنا القهوة في مقهى "خيخون" حيث ظهرت الحداثة الشعرية الأسبانية. وفي الطريق، ونحن في قلب المدينة، طوقتنا عصابة من المتسولات البوسنيات الصغيرات، فنهرن الرملي صائحا، فتناثرن مبتعدات. أصر أن يرافقني إلى شقته، فانتزع حقيبتني من الفندق، وأخذنا المترو إلى بيته، فقد كان تزوج أسبانية وأقام معها، وأخلى شقته القديمة لصديقه عبد الهادي سعدون. أمضيت النهار اللاحق بكامله مع الأخير، فزرنا متحف الملكة صوفيا للفن الحديث، حيث لوحات بيكاسو، ودالي، وميرو، ثم غوثاليث، ودومينغيث، وغريس، وبونويل. وقفت أمام الجريكا التي تحرسها هيفاء مشرقة البشرة بجداول غجرية، وتتبع تخطيطاتها

فبدت لي أنها تفوق كاتدرائية غرناطة ضخامة ومهابة، وتكشف أن ثروات الكنيسة ضخمة جداً، فباسم الكنيسة كانت تنهب المستعمرات.

على أن الشيء الذي استثار إعجابي هو المنارة السامقة التي دُمجت في الكنيسة، وأصبحت جزءاً منها. حوفظ على المنارة الإسلامية، وأكمل أعلاها ببناء كنسي يحمل الأجراس، ووضعت تماثيل القديسين على حافات سطحها، وفي أسفلها كتب بالعربية والأسبانية النص الآتي "أمر الخليفة أبو يعقوب يوسف عريفة أحمد بن باسو بتشديد هذه الصومعة في ١٣ من صفر عام ٥٨٠ هـ ٢٦ مايه ١١٨٤م" فتم بنائها (= هكذا) علي الغماري في ربيع الآخر من عام ٥٩٣ هـ ١٩ مارس ١١٩٧م من خلال خلافة أبي يوسف المنصور، فجدد المهندس فرنان رويث هذه الصومعة، وزاد في أعلاها قبة الأجراس في عام ١٥٦٨ فنقشت هذه الكتابة في عام ١٩٨٤م تمجيذاً للذكرى المئوية الثامنة لإنشاء هذا المنار العجيب. وهذا يعني أنها بنيت في آخر سنة من خلافة أبي يعقوب يوسف الأول، ثالث خلفاء الموحدين.

والخيرالدا نصب جرى تركيبه على منارة المسجد تعويضا عن التفاحات الذهبية التي نصبها العرب فوق المنارة التي كان ارتفاعها ٩٦م، وتتكون من طوابق كثيرة، وفي الأخير منها، نصبت ثلاث تفاحات كبيرة وواحدة صغيرة مغلقة بالذهب بوزن ستة آلاف مثقال، قام بصنعها وأشرف على نصبها أبو الليث الصقلي، ثم تحولت المنارة بعد سقوط أشبيلية عام ١٢٤٨ إلى برج للكنيسة. وفي عام ١٣٥٥ ضرب المدينة زلزال عنيف أدى إلى سقوط التفاحات، فقرر الأسبان تعويضها بنصب آخر من النحاس هو "الخيرالديو" الذي يبلغ وزنه ١٥٠٠ كيلوغرام، وهو عبارة عن تمثال مع شارة دوارة تحركها الرياح، صنعها الفنان بارتولومي مورين عام ١٥٦٨. منار عجيب، تتلاشى بإزائه كثير من الأعاجيب، يتكوّن من أربع وثلاثين طبقة، ارتقيته صعوداً على الأقدام، وحينما وصلت الطبقة الثالثة والعشرين سجلت ذكرى على جدار إحدى النوافذ باسمي وتاريخ الزيارة. تفحصت البناء المتكوّن من صرح خارجي بعرض يزيد على مترين، وهو مربع الشكل فيه نوافذ تكشف سُمك البناء، ثم ممر بعرض مترين أيضاً للصعود سيراً من دون أدراج، ثم البناء في الوسط وهو صلب المنارة، وبين طابق

متحف "البرادو" الذي بكرت في الصباح إليه وحيداً، فأمضيت خمس ساعات في مشاهدة لوحات روبنز، وفيلاسكز. أما غويا فقد شعت لوحاته في قاعات واسعة تزاحم حولها الزائرون.

والبرادو مبني تقليدي كبير ذو سلالم رخامية متآكلة، دخلته مسكوناً بلحظة ترقب لرؤية أعمال مهمورة بالخلود والألق، وهي الدهشة نفسها التي لازمت دخولي في متحف اللوفر، والمتحف البريطاني، ومتحف أمستردام، فالبرادو - كاللوفر - خزنة عريقة لمدارس الفن الكلاسيكي. بدأت فكرته تلوح في الأفق في عهد كارلوس الثالث، وسعى جوزيف بونابرت، لتحقيق الفكرة، لكنه أصبح حقيقة في عهد فرناندو السابع بتأثير من زوجته الثانية ماريا إيزابيل التي توفيت قبل افتتاحه عام ١٨١٩ وإبان الحرب الأهلية في ثلاثينات القرن العشرين، عهد لبيكاسو بأمانته، ولكن الأحداث رسمت خطراً محدقاً بمقتنياته، فأغلق، بعد أن نقلت محتوياته إلى فالينسيا، ثم إلى كتالونيا، قبل أن تودع في جنيف تحت رعاية الأمم المتحدة، حيث عادت إليه بعد الحرب. وفيه وجدت الفخامة الكلاسيكية لفنون عصر النهضة، حيث المطابقة شبه الكاملة بين الرسم وموضوعه، فالفن مقيد بالأمانة والدقة، والتمثيل رهين المماثلة، فالصورة البصرية شديدة التعبير عن الصورة الذهنية، ولم تخرب بعد الصلة بين الأصل وكيفية إنتاجه، فذلك من مكاسب الحداثة. وجدت لوحات ضخمة تحتل صدر قاعة بكاملها، لفتتني معايير الجماليات الأنثوية، فالأجساد مملوءة، والجلود ثخينة ومطوية، والأثداء ضخمة نافرة، والأرداف شبه مترهلة، والرجال إما فسوقة قساة بقبعات عريضة، أو محاربون على خيول هائجة يشهرون سيوفاً مستقيمة يطاردون المجهول. ثم انطلقت بالقطار بعد أيام إلى طليطلة، وفيما كنت أسأل عن الكاتدرائية، أجبني شخص بالمغربية الدارجة إنها بالاتجاه الذاهب إليه برفقة زوجته وصديق أسباني، فدعاني لمرافقتهم. دليلنا المرح يدعى لويس، وقام المغربي بالترجمة من الأسبانية وإليها، لويس، وهو أستاذ جامعي من طليطلة، كان مرحاً ومتكهماً، وقادنا إلى الكاتدرائية، فبدأ لي وكأنه يهم بالركض، ويريد شرح كل شيء يراه. أشار إلى مستطيلات نحاسية صقيلة بفعل الأحذية على أرض الكنيسة، وأخبرنا أنها قبور لرهبان،

الأولى قبل أن يقوم بيكاسو بإدراجها في لوحته الكبيرة المعلقة على جدار مرتفع.

قبيل وصولي إلى أسبانيا كنت قرأت كتاب "فرانسوا جيلو" الأخاذ "حياتي مع بيكاسو" وهو مذكرات صديقه الشاب التي فضحت على نحو منقطع النظير الشخصية المركبة للفنان في أهم مراحل حياته، فالفرنسية ذات الخلفيات التقوية المتألفة، أسقطت عليه كل مساوئ الأسبان، لم تنظر إليه شريكاً بل أسبانياً، وطبقاً لمنظورها كفرنسية يظهر القرين سينا، فأخلاقياته المتوسطة الجنوبية تتنامى في التضخيم خلال صفحات الكتاب، وهو الشر بعينه: الأنانية، الغرور، الطيش، الخداع، النهم، تعمد السوء، إذلال الآخرين ومسخهم. سلسلة متضافرة من صفات السوء تتصاعد في حبكة بارعة الدقة تمسخ بيكاسو، وتحطم أسطوره. وضع مجد بيكاسو وقيمه الفنية بمواجهة رؤية أخلاقية لامرأة احتكمت إلى ضميرها الديني في تقويم، وإعادة تركيب، شخصية نشأت في منأى عن هذه المعايير. ولتعميق هذا الحكم تتواتر منذ البداية إلى النهاية فكرة الوفاء الأنثوي الفرنسي بمواجهة النكران الذكوري الأسباني، فمنظورها ينهض على تجميع ملاحظات عميقة، ولكنها متناثرة، تفضي شيئاً فشيئاً إلى تقويض أي قيمة لشخصية بيكاسو.

وانتقلت إلى سلفادور دالي الذي كنت مهووساً به أيام الشباب. لوحاته رائعة، ورسوماته غريبة، لم أجد أحب اللوحات "الذكرى الدبة" التي احتفظت بصورة منها جوار سرير في النصف الثاني من السبعينيات حينما كنت في جامعة البصرة، وهي تصور سيلان الزمن. شغفت باللوحة آنذاك لأنني وضعت نفسي في عبثية مضادة لقيمة الزمن الذي وجدت دالي يذيبه بصورة الساعة المائعة، فلذت بها أحتمي من جهلي في تفسير فلسفي لأحاسيسي متحاشياً مواجهة الحقائق. أما خوان ميرو فرموزه مغلقة، والخطوط العريضة على خلفية بيضاء ظلت عصية عليّ إلى النهاية، ولكن الأصابع المتدلّية، والوجوه الضائعة، وغياب التناسب، وتحطيم المنظور التقليدي، شدني إليه، وبعد سنتين انتقيت إحدى لوحاته لتكون غلافاً لأحد كتبي. طفنا بالمتحف إلى أن أصبنا بالإرهاق، ثم اتجهنا إلى وسط المدينة، تناولنا الغداء في مطعم تركي. وعدنا في الرابعة، وقد أدرت طاقتي لزيارة

التي كانت مشهورة في كامل أرجاء أسبانيا. ثم انحدرت إلى الطرف الآخر من المدينة لتصفّح المنساب بهدوء بين ضفاف طينية، فإذا بي أمام منزل "غريكو" الرسام الذي عرفني إليه كازانتزاكي في سيرته الأخاذة "تقرير إلى غريكو" وقال عنه إنه "معجون من التربة الكريتية" فهما يتقاسمان دم سلالة واحدة. بوابة المنزل الخشبية مشقة، والبناء يعود إلى ما قبل أربعة قرون. وعدت إلى محطة القطار وقد بنيت على طراز المدينة القديمة، وتذكر بالمحطات التي تظهر في أفلام رعاة البقر. ويمكن توقع ظهور "كاوبوي" على حصانة من السهل المجاور. من هذا الجانب من السهل انطلق "دون كيخوته دي لا مانتشا" في رحلته الخيالية المجنونة، فأقليم المانتشا حيث تدور مغامرات الفارس النبيل متصل بطليطلة. أمضيت اليوم اللاحق في مدريد، زرت برج بيكاسو، وتمثال كولومبس الذي بني في عام ١٨٨٥ وقصدت النصب الضخم المجاور الذي يصور الفتوح الأسبانية للعالم الجديد، وثمة نصوص محفورة على الألواح الحجرية الكبيرة، تحتفي بالمجد الأسباني في فتح العالم، واتجهت إلى متحف للشمع. أول قاعاته خاصة بالعرب المسلمين، وارتحت طوال الظهيرة في مقهى خيخون.

ذهبت عصر اليوم التالي إلى "ساحة الثيران". حيث بني المدرج المهيّب، المناظر لمعب كرة القدم، في عام ١٩٢٩، وشهد حضور شخصيات عظيمة. وهو البؤرة الجاذبة لمحبي مصارعة الثيران في أسبانيا والعالم. أروفته الواسعة، وسلاله الحجرية، ونوافذه الكبيرة، والمقاعد الخشبية العتيقة، ثم شرفته المندفعة في الفضاء، هيأني لحفلة من عنف، وسرعان ما امتلأ المكان الذي يسع لعشرين ألف متفرج. بدأت المصارعة بجولات ست أو سبع. وتتألف الجولة من مراحل، تنطلق الأولى بدخول المصارع الذي يستفز الثور لخمس دقائق من أجل إرهاقه من جماعة من اللاعبين الذين يحتمون خلف مساند من الأسمنت إذا هاجمهم الثور الهائج الذي فوجئ بأنه وسط عالم غريب عنه، ثم يدخل فارسان دُرْع حصاناهما بالجلود الثخينة، ويبد كل منهما رمح طويل، ترافقهما جماعة أخرى من اللاعبين، فيستفزان الثور الذي ينطح درع الحصان، وخلال ذلك يفرز الفارس رمحه في سنامه، ثم

ثم أشار إلى السقف حيث توجد طرايبش معلقة، وقال إن أهل طليطلة يعتقدون أن هؤلاء الرهبان سيدخلون الجنة حين تسقط الطرايبش، لكنها ظلت معلقة مذ وضعت، والرهبان في انتظار وعد الرب. وصل بنا إلى قطعة نحاس أخرى، فأخبرنا أنّ قسًا يرقد تحتها، وقد أوصى أن يكتب عليه "لا يوجد هنا إلا غبار". زرنا غرفة الذهب والمجوهرات، فظهر الثراء الكنسي مرة أخرى، وغادرنا نخترق الأزقة الضيقة المرصوفة بالحصى. أوقفنا لويس عند زاوية علقت فيها صورة السيدة العذراء في صندوق زجاجي، حيث كومة من الدبابيس والإبر، وأنبأنا أنّ فتاة تعشق جندياً كانت تأتي لانتظاره في هذه الزاوية، وكان النوم يأخذها أحياناً، فتأخذ إبرة تشكك أصابعها كيلا تنام، وعاد الجندي من الحرب وتزوجا. وبنات طليطلة يأتين ويشكن أصابعهن بالإبر بأمل الزوج ممن يعشقن، وهذه الكومة من تلك الإبر.

مررنا بمسجد صغير يجري ترميمه، شبه ضائع بين البنايات الشاهقة. فأشار لويس إلى صخرة بيضاء أمامه، وقال: إنّ المسيحيين كانت لهم كنيسة في المكان، ولما جاء المسلمون نزل المسيح وحفر حفرة، وأشعل سراجاً، ووضعه فيها، ولما طرد المسلمون من طليطلة، بعد قرون، جاءت الجيوش المسيحية، فحرن حصان القائد في مكانه، فأمر بأن يحفر المكان فإذا بالسراج مازال مضاء. افتقرت عنهم، واتجهت إلى قلب المدينة القديمة، إلى الحي اليهودي "الخدرية" الذي يماثل الحي نفسه في قرطبة. وعلى الرغم من أنّ أشبيلية، وقرطبة، وغرناطة، وطليطلة، بدت متشابهة إلى حد كبير، بالنسبة لي، إلا أنّ الأخيرة ظهرت أبهى، وأعظم، إنها تقع على جبل أشبه بهضبة عظيمة مشجرة، وتتراعى البيوت المتكونة من عدة طبقات على السفوح، تفصل بينها شوارع ضيقة، ومعظمها لا يسع لمرور السيارات، وهي من مدن المنطقة الوسطى. نضرة، عريقة، نظيفة، ومتحف عمراي كبير، تتنفس معاً عبق الماضي والحاضر في نوع من التوافق الخصب، فطرز القرون الوسطى الإسلامية لهذه المدن، وأزقتها الضيقة، لم تحل دون شيوع الروح العصرية فيها حيث الحانات الجميلة، والمطاعم الفخمة، ومحلات الأزياء الحديثة، فضلاً عن المصنوعات التقليدية، وفي مقدمتها السيوف

ثم يقتله في النهاية برمحه“ وتاريخ مصارعة الثيران غامض، وملتبس، وأقرب إلى أن يكون، في أصوله، طقساً للقتل. ومن المستحيل كتابة تاريخ موضوعي لأي فعل معمد بالدم. وتمارس المصارعة بنسب متباينة في أسبانيا، والبرتغال، والمكسيك، وفرنسا، وكولومبيا، والأكوادور، وفنزويلا، واستوحاها رسامون كبار منهم غويا، وبيكاسو الذي كان مغرمًا بها.

عرفت مصارعة الثيران تطورات كثيرة، فالراية الحمراء التي يضل بها المصارع الثور أضيفت في عام ١٧٢٥، ويسمى المصارع **matador** أما الفارسان اللذان يخزان الثور بالرمح غرض إنهاكه وإغضابه، فكل منهما يسمى **Picador**. وطول السيف المستخدم في الطعن هو متر واحد، وقد صُمم بحيث يخترق قلب الحيوان، وأغلب المصارعين لا يوفقون في معرفة مكان القلب، فيمزقون رئتي الثور فلا يموت فوراً، وإنما تتلاشى حياته بسبب تمزيق أعضائه الحيوية، ويصبح احتضاره عذاباً مضاعفاً. وقد تنتهي اللعبة بطقس انتصار رمزي يقطع فيه المصارع أذن الثور وذيله، ويستعرضهما أمام الجمهور، ويحتفظ بهما ذكرى مدى الحياة، وفي حال ما أدى الثور عرضاً مثيراً، وتميز بالمطاولة والشراسة، فيكرم بأن يُسجل في عرض أمام الحاضرين بخيول أعدت لهذا الغرض. ويمثل الأميركيون أعلى نسبة في حضور هذه الألعاب بين الآخرين، وقد جلست جواي أميركية شقراء طوال العرض، كانت تلتذ منفعة بالمنعطفات المأساوية الحاسمة لمصائر الثيران، وتصدر صفيراً في تشجيع المصارعين، وتخبط المقعد بيديها ومؤخرتها حينما يشنّفون قاماتهم بكبرياء أمام كدس بشري شحنة هوس الإنفعال. ومعلوم أن همنغواي كان من أشهر محبي هذه اللعبة بين الكتاب.

وبدأت مصارعة الثيران تواجه بمعارضة شرسة من دعاة الرفق بالحيوان، وكشفت أسرار كثيرة حول الطريقة التي تربى الثيران بها، إذ يحبس الثور أربعاً وعشرين ساعة في غرفة مظلمة وضيقة قبل الموعد، فلا يتمكن من رؤية شيء، ولا يسمح له بالحركة، ثم يطلق فجأة وسط الضوء والصياح، فيصاب بالحيرة، وتشله المفاجأة، فيما تمعن الرماح في طعنه. وهذه الحال تظهر الثور بمظهر عدواني،

يمعن في تمزيق جرحه، وتنتهي الجولة، ليظهر لاعبان يحملان رمحين، يحاول كل منهما غرز رمح في السنام المثخن بالجراح، فتتكاثر الرماح القصيرة التي تمزق السنام، وتظل نابتة في أعلاه، أو متدلّية، فتعمّق الأذى، وينسحب هؤلاء ليظهر المصارع الذي يتقصد إرهاب الثور برايته الحمراء وسيفه، فالحيوان لا يميز بين الألوان، ويهجم على غمامة معتمة أمامه، وكلما تحرك زادت الرماح تمزيقاً فيه.

ويعود المصارع لأخذ سيف طويل، ورفيع، ومستقيم، ويحاول بالخداع أن يجرّ الثور إلى وسط الدائرة، تحت أنظار جمهور تدفق هياجه البدائي، فيتحين الفرصة لطعنة تناسبه، وبعد أن يترنح الثور تعباً يستغل الفرصة فيغرز سيفه في أعلى السنام الذي كان أحد الفرسان فتحه بالرمح من قبل، فيغرز الرمح فيه إلى أن يبلغ القلب والأحشاء، وكلما اختفى السيف في جسد الثور كانت الضربة موفقة، وتلاقي تشجيعاً هوسياً من المتفرجين الذين انفلت حماسهم الوحشي. وأخيراً يقوم المصارع بأخذ سيف جديد، فيما خصمه يتهاوى مترنحاً، مثخناً، فيتخير طعنة في مخه، وهي الضربة القاتلة التي يسقط إثرها صريعاً بعد أن ينغرز السيف في هامته، وإذا ظل يتحرك يتقدم رجل يحمل خنجرًا قصيراً فيطعنه طعنات سريعة قاتلة في الرأس خلف القرون إلى أن ينهار صريعاً، فيزفر زفرته الأخيرة، والدماء تشخب من فمه ورأسه، وتتقدم خيول يمتطيها فرسان بأزياء ملونة، فيسجل الثور بالحبال من قرنيه في حركة استعراضية كرنفالية دائرية إلى الخارج لتبدأ جولة جديدة.

ترجع هذه اللعبة إلى حقبة مفرقة في القدم، ويرجح أنها عرفت منذ نحو ستة آلاف سنة، وثبت شيوعها في عهد يوليوس قيصر أحد أشهر أباطرة الدولة الرومانية، ويورد لسان الدين بن الخطيب في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي، وهو من غرناطة، وصفاً بارعاً لها، وقد كانت الكلاب تقوم مقام اللاعبين المُنهكين للثور“ يُطلق الثور، أو بقر الوحش، ثم تطلق عليه كلاب اللان المتوحشة، فتأخذ في نهش جسمه وأذنيه، وتتعلق بهما كالأقراط، وذلك تمهيداً للقاء المصارع الذي يكون فارساً مغواراً يصارع الثور، وهو على فرسه،

اللاوعي الجمعي للأسبان، فوجدتني أنظر باشمئزاز لا يمكن طمره إلى بشر تتدافع مشاعرهم العدوانية باطراد ضد الحيوان الذي ينفث من فمه مزيجاً من الدم والزبد، وهو يرغي في مشهد مروع، فكان الجمهور يتشقى من كائن ارتسمت نهايته، وأصبح التخلي عنه شعوراً يستبطن الرغبات الدفينة التي يمثلها الانفضاض عن القوي لحظة انهياره، كما يقع في حالات سقوط الطغاة حيث أول من يتواري مناصروهم. فهل يتماهى الجمهور مع بطولة زائفة يمثلها المصارع الذي وصل إلى قتل الخصم عبر سلسلة مكشوفة من الخدع والمساعدين؟ ولماذا يضج الآلاف بصيحات الاهتياج كلما ترنح الثور الذي يبدو سلوكه غاية في الاستقامة والبراءة الغبية؟ ولماذا يصيحون هاتفين "أولي" بصوت واحد، فهل لذلك علاقة بنداء "الله" الموروث عن العرب المسلمين، وقد حرف اللفظ؟ وهل يتطهر الجمهور عبر التأييد الواضح للمصارع من خمول أو ذنب أو حينما يترنح الخصم مضرجاً بدمائه؟.

والحقيقة فقد دهمه ذهول، واضطراب. وتخفى عن الجمهور كل هذه المقدمات. وليس من الغريب أن نجد تنوعاً لهذه اللعبة في بقايا المستعمرات الأسبانية والبرتغالية في أميركا اللاتينية وآسيا، بل في بلاد الخليج العربي حيث افتتح البرتغاليون الحقبة الاستعمارية في القرن الخامس عشر، ففي الفجيرة، على الساحل الشرقي من دولة الإمارات، تمارس مصارعة الثيران، لكنها بين الثيران فقط، وتقام بعد صلاة العصر من كل جمعة في الأحياء غالباً. والأهالي يعدونها من تراث أجدادهم. وتجري عليها رهانات بين الحاضرين، والمنظم الذي يقوم بالتعليق والتشجيع وإثارة الحيوانات يسمى "مثير الفتن".

وهذه اللعبة دموية، وشنيعة، لأنها تركز على المفارقة غير الأخلاقية بين القوة البرية والغدر المريع، فالثور الذي ربي في مكان منعزل يفاجأ حينما يدفع به وسط آلاف الناس الهائجين، وما دام يمتلك القوة، فاللاعبون يخادعون، ويحتمون من اندفاعاته خلف حواجز الأسمنت، فيزداد تشتتاً لأن الهجمات تأتيه من الجهات كافة. ويحاول اللاعبون ويبلغ عددهم أكثر من عشرة بين مصارع، وفارس، ومساعد، ورامح، إنهاك الثور الذي لا يعرف من أين يدهمه الخطر. تبدأ الطعنات تنهال عليه يرافقها استفزاز، وكل حركة منه تضاعف تمزيق جسده بالرمح المنغرزة في سنامه، فيشترك هو وخصومه في التنكيل بنفسه، وهذا يجافي أي مبدأ ممكن لأي منازلة، فكيف بلعبة!! وكلما خارت قواه تضاعف غدر خصومه، ولكن الأمر الملفت للنظر هو مشاركة الجمهور المرضية في تشجيع المصارع لإحراق أقصى درجات الأذى بالحيوان الذي كلما مر الوقت أصبح خصماً لدوداً للمصارع، والجمهور على حد سواء.

وحينما تأتي ضربة القلب القاتلة، ثم غرزة الدماغ التي يخرّ بعدها الثور صريعاً، يبلغ هياج المشجعين ذروته، فتخيّم نشوة العنف الأعمى في الملعب كله، فبدل أن تحل الشفقة على الضحية تندلع الحماسة الانتقامية المتصاعدة ضدها. وطوال الجولات الست أو السبع كنت حائراً في تفسير هذه الروح العدائية تجاه براءة مطلقة. ولم يبق أمامي سوى تفسير ثقافي، وهو أن الثور يمثل رمزاً شريراً في طبقات

توقعات

خارج الأعراف / وداخلها



رعد فاضل

*

كان الشعر العربيّ بمستوييه: الشّفاهيّ والمكتوب (في أغلبه) تلقائياً، كونه قريضاً لا يخرج على أغراض محدّدة، ومحدودة- سلفاً. وما كانت لتكون إشعاعاته المعروفة لولا تحرّره من هذه التلقائية فتحوّل على أيدي بعض الشعراء العباسيين إلى نوع إضماريّ وتأمليّ. وفي ضوء هذا الفهم، أشكّك في فهم الشيخ أمين الخوليّ من أنّ البلاغة العربيّة قد نضجت حتى احترقت. على العكس، فلو أنّ الشعرية والنثرية العربيتين ظلّتا أسيرتي الإبداعية القديمة أسلوباً وفهماً..، لصحّ ذاك الاحتراق، لكنهما تحوّلا تحوّلاً جذريّاً من داخل تلك البلاغة الخلاقة نفسها، مما يعني أنّ البلاغة العربيّة ما كانت من النوع الذي ينضج ليحترق، وإنما من ذلك النوع الذي ينضج ليتجاوز نضجه هذا، إلى نضج آخر أصيل بجذّته وتجاوزته وحدّاته لا بقدامته، ومن دون ذلك لن يكون إلّا نوعاً غفلاً.

*

... لا يصلي الشعر إلا على سجادة - موج.
ألهذا كان علوه عمق/ وباطنه تحليق؟.

*

تكون التورية في أعلى مستوى شعري لها حين يكون معناها القريب: بعيداً.
والمعنى البعيد الذي تسعى إليه: أبعد مما نتوقع، ونظن.

*

بما أن النثر عنصر فوضوي خام، كما تنبّه إلى ذلك سوزان برنار، فهذا يعني شعرياً أن النثر قابل للاكتشاف والتحول، عبر أداء شعري آخر من جهة أن الشعر ليس فوضوياً، وإنما هو: حركة لها القدرة على ترتيب فوضى النثر بإدهاش وتغريب، لا جذر لهما في النثر (بوصفه خاماً) قبل أن يدشنه الشعر.

هذا هو التفاعل الذي يستخلص من الخام تنوعه، فيحوّل الأشياء الشعرية المخبوءة بين طبقات نثريتها إلى تنوع يعلن عنها: شعرياً.
ونكون بذلك قد فهمنا إصرار برنار نفسها، على أننا " في مواجهة مثل هذا النوع الشعري، ليس بإزاء فوضى..، ولكننا إزاء نظام غريب. وإننا لنعجب بالمفاهيم المجنونة التي تنتظم منطقياً في جوها، وعلى صعيدها ".

*

إذا ما كانت الجملة الثقافية: دلالة اكتنازية، وتعبيراً مكثفاً - فعلاً، حسب ما يرى الغدامي، بمعنى من المعاني. فكيف يجب أن تكون جملتها الشعرية؟.
سؤال أوجهه إلى قراءة الشعر. وليكن الجواب من جهتي: إن كل جملة ثقافية (بهذا المعنى) هي بطبيعتها شعرية، أداءً وفعلاً. ولكن ليس كل جملة شعرية بالإطلاق هي: ثقافية - بهذا المعنى، حقاً. وإذا كانت التورية الثقافية كما يراها الغدامي أيضاً: " تحمل نسقين لا معنيين، أحد هذين النسقين واع، والآخر مضمّر". فما الذي يجب أن تكون عليه التورية لتكون شعرية بهذا المعنى أيضاً؟.

سؤال آخر ألقه بين يدي القراءة لتجيب عليه، لأنني لن أجيب عليه من ناحيتي، لنأني يأتي جوابي منحازاً، كوني شاعراً وكاتباً، مهما ضوئت درجة هذا الانحياز، وأكتفي بالتذكير بأن التورية لم تعد تعتمد شعرياً على طرفي معنيين: قريب/ وبعيد.

يكون القريب لثاماً، أو قناعاً للإيجاء بذاك المعنى البعيد. المسألة الآن أصبحت أكثر تعقيداً، بعد أن ماشجنا ما بين التوريتين: الأدبية، والثقافية. وبعبارة أخرى صرنا نتوفر على طريقة أداء شعرية تشتمل على المعنى/ ومعنى المعنى والنسقين (الواعي منهما، والمضمّر).

*

لا بدّ من إعادة النظر في طبيعة الشعر (الاشراقي) ما دامت للزمان حركة، وللمكان تاريخ. وما دامت هنالك معرفة تتقصى وتحلّ وتفسّر، من جهة أن هذا الشعر يرفض إقامة أية علاقة (قريبة، أو حتى بعيدة مخبأة) مع التاريخ وحركته. إعادة نظر، من ناحية التحقق فعلاً، من إمكانية وجود مثل هذا الشعر بتمام معنى هذا الوجود: أداء/ وتواصل. ولا علاقة هنا للمستقبل بوصفه ذريعة مثل هذا النوع الشعري، لأن المستقبل نفسه، حركة تتقدّم إلينا، أو نتقدّم نحن باتجاهه. وهذه الحركة بطبيعتها هي جزء من: مكان/ وزمان، على الرغم من كونهما ما زالا مجهولين بالنسبة إلينا، ولكنهما جزآن من تاريخ قادم: يكتب/ ويتحقق.

هذا الشعر ممكن إذا ما تمكّن حقاً من أن يكون كونيّاً بتجاوزه كل حد. ولكن أليس للكون نفسه حركة وتاريخ؟. أليس هو نفسه بهذا المعيار، قابلاً للتأويل والاستنتاج؟.

ألهذا إذا: " على الشاعر أن ينخرط داخل التاريخ، وداخل مسؤولية الأشكال..، وعليه أن ينهض واقفاً، حينما تمضي خرائطية شعب، وخرائطية بلد نحو التشظي..، أو أنه على غرار صوفي يمشي مطأطئ الرأس، نحو الأفق.. " ؟ كما يفهم عبد الكبير الخطيبي.

*

كل قراءة معيارية: لا تتمسك إلا بما يوحى به النص من قيمات. وكل قراءة قياسية لا تتمسك إلا بأنموذجها، بوصفه مقياساً نهائياً، تقيس به/ وله. الأولى: متحركة، لا مقياس لها إلا المعيار. والثانية: استاتيكية، معيارها المقياس.

*

إن ما جعل الشرقي، وبخاصة العربي: الرمز الأعظم والأقوى للمخيلة المطلقة، هو إيمانه المطلق بالمطلق نفسه. ففي الوقت الذي يكون فيه الشعر

للموسرين... ليتفرّع إلى أزقة ضيقة تجثو على جوانبها أشباه بيوت، كأنها القبور: (بيوتنا). فيما بعد ارتأت الفيصلية أن يكون لها أفق، فانفتحت على بستان (مهدي).

مهدي هذا، كان وقتها قد تجاوز السبعين. لا يعرف الفيصليون حقاً من أين أتى. له أبناء معروفون، وآخرون مجهولون بالنسبة إليّ، لا أعرف إلا اثنين منهم، بحكم كرهى لهما، لأنهما كانا يتواجدان دائماً في البستان ليل نهار.

وبهذا، وبانفتاحنا على البستان، صارت في حياتي ضجتان مهيبتان؛ ضجة المطحنة في النهار، وضجة ماكنة (بئر البنات) في البستان، ليلاً.

لا أعرف حقاً لم سميت هذه البئر ببئر البنات، على الرغم من عشرات الأساطير التي نسجت حولها، من جلوس السعلاة على حافات سواقيها/ مروراً بانجاس جنّيات قيل إنهن لا يجالسن إلا الخمارين الذين كانوا يتسللون إلى البستان، ويرفعون الأنخاب مع (أزهر بن مهدي) سراً، وانتهاءً بنزول بنات من السماء، كأنهن البلور، قبل الفجر بقليل، ليتوضأن.

انفتاحنا على البستان كان أشبه ما يكون بالتقدم خطوة باتجاه فردوس (الفيصليين) الموعود، حيث أشجار التوت والفسق المحروسة بعيني أدهم الصقريتين، وبعباه الغليظة، وتجديفه، وشتائمه. حيث السواقي التي كانت كمثّل شرايين وأوردة لأنساع تلك المشاهد/ ولوجودي الصبياني كله، آنذاك.

كان للفيصلية وجه آخر يطلّ على مشفى للأمراض الصدرية/ مشفى لا يُعنى بتفكيك الضيم والنكوص والقهر، وإنما يُعنى بتكثيف رئات الناكسين والمقهورين المحروسين من الحياة بالسّل!. طوابير يومية كانت تمرّ مثل فلول جيش مهزوم من أمام مدخل الفيصلية الشمالي، وأحياناً بمحاذاة مدخلها المطلّ على البستان. طوابير نساء ورجال وأطفال، جلهم من قري الموصّل وضواحيها. كانوا يتأبطون رقاعاً سوداً يطلقون عليها جزافاً: "الاشعة". كانت هذه الرقاع بمثابة بطاقات عودة إلى الحياة بالنسبة إليهم/ أو ذهاب باتجاه الموت. وجوه مصفرة كمثّل القمح العظيم الذي كان ينبجس من بين أصابعهم/ ويتلوّى كمثّل حزمات ذهب أمام

الغربي الآن نوعاً من المادية، ظلّ الشعر عند العربي والشرقي مُصدراً لقوة المخيلة، كما لو كانت في أول شبابها. أي إنه ما زال: داخلاً سحرياً يفيض على: خارج مادي.

ففي الوقت الذي اتّهمت في الفلسفة الغربية العربي والشرقي بأنهما مُستلبان بعقليتيهما الأسطوريّتين، وبصدورهما عن إيمان ديني راسخ وفكر تاريخي مطلقين فإنما تُثبّت فيهما ولهما بالمعنى الآخر: كل شعريّة خلاقة ومُتجاوزة!.

*

أن تكون شاعراً مُلهماً بالمعنى النظامي القديم للكلمة، يعني أن هنالك قوتين تكتبان: المُلهم- المُفكّر/ وأنت المُعبّر. وإذا ما كنت المُلهم والمُعبّر في أن فذلك لا يعني إلا أنك قد صرت الإلهام والشعر نفسيهما. أي صرت: شاعراً حقاً.

ذلك هو الإلهام بالمعنى الشعري الحصري الجديد (الخاص) للكلمة.

*

... إذا ما أردت الكتابة عن ماضي، فلا يسعني إلا أن: أتذكر.

وإذا أردت أن أتكلّم عن المستقبل، أجدني: أكتبه، وكأنّه جزء من تراثي لكي لا أكون: جزءاً من تراث مُقبل/ وإنما ليكون كل مُقبل: تراثاً لي.

*

الشعر (كما الموت): هسيس وتأويل. لا معنى يُفسّر... (كما الحياة).

*

(١)

لم تكن الفيصلية (عنوان محلة، بل تيمُن وتبرك بالملك فيصل) التي اكتست فيما بعد بـ: (محلة النصر) أوائل سبعينات القرن الماضي، لم تكن حارة ومرتعاً لطفولة متشظية، ما بين الموصّل/ وبغداد/ والديوانية، بهذا المعنى فحسب، وإنما كانت نوعاً من فردوس مفقود عشت في لجة جحيم البحث عنه، وعلى هامش سعاداته الموعودة!.

الفيصلية كان لها مدخل واحد تقابله مطحنة للحبوب، لا يزال هدير سيور ماكنتها حاضراً في نفسي؛ الشعرية والطفولية والرجولية، كأنه تماماً الآن. مدخل يفضي إلى زقاق عريض تتوزع جانبيه بيوت

الشمس، وتحت مناجلهم. ولطالما تساءلت في سري وقتها: أليس اصفرار القمح والذهب رمز حياة وثراء/ فلم وجوه هؤلاء المسؤولين مصفرة على هذا النحو القمحي الذي يشي بالفقر والموت، لا بالثراء والحياة؟! سؤال لم يجبني عليه إلا الشعور والثقافة فيما بعد.

تأتي زمر على أرجلها/ ويعود معظمها في توابيت. كنا نحن الفيصليين نعيش محاصرين بمطحنة/ وبستان/ ومقتل موتى.

كاننا كنا مقبرة ثيابها تلك البيوت- بيوتنا !.

(٢)

الفصيلية في الليل غيرها في النهار، وبخاصة في الصيف. كانت مشكلتي مع (نوفة) جدتي لأمي التي لوبتها كثيراً، برأسين، الأول: يكمن في ولعي بتسلق شجرة التوت الضخمة التي تتوسط صحن بيتها، غير أن نوفة وبدهاء تمكنت من هزيمتي، وقت أفشت لي سراً ملفقاً مفاده أن أفعى ضخمة سوداء تقطن بين أغصان الشجرة، مما دفعني إلى التوقف نهائياً عن الاقتراب من تلك التوتة.

أما رأس المشكلة الثاني: فولعي بالسباحة في دجلة. ذاك الولوج الشعري الذي انتصر على سرديات نوفة، وتلفيقاتها، وأكاذيبها البيضاء كلها، من أن دجلة يصيح في الليل؛ جوعان... جوعان... جوعان.

عجيب نهر يصيح/ هذا ما كنت أنتدر في النهار عليه. وفي كل ليلة كنت أقرر بأن لا لقاء بعد مع دجلة الجائع هذا- إلي. وما إن تمد الظهيرة رأسها حتى أجدني بين أحضانه، أقطعه من الذراع إلى الذراع. كأننا: دجلة وأنا، كنا النهر نفسه/ والمجرى نفسه كأننا كنا الصبي نفسه/ كأننا كنا معاً: صبياً في حياة نهر. ونهراً في حياة صبي.

(٣)

بيت جدتي القديم: بأبه الخشبي الضاج بالتجاعيد/ فتطرت بهلاكها الصالح الذي يتوضأ كل فجر من صنبور مائها، حسب زعم نوفة/ توتته/ كوته المطلة على البستان، المسماة جزافاً؛ شباكاً. الفانوس الذي أسميته في واحد من نصوصي الشعرية، فيما بعد؛ "الفانوس التحفة التعبان من أثرته". خالي يونس الذي: دلني على سيرة عنتره، والوزير سالم، والإسراء والمعراج، ونهج البلاغة... وهو لا يجيد غير قراءة اسمه!!، يونس بخنجره ذي المقبض

العاجي المطعم بالفضة وفصين أحمرين، بحزامه الجلدي العريض، وزبونه وعقاله وكوفية رأسه البيضاء... ودائماً: جدتي بماكنة الخياطة الـ: (bfaf) التي ألفت لها بموازرة الفانوس، ذاك، عينها الرائعتين...، غير أنها كانت كمثال الطبيعة كلما غربت لها شمس تبجست من بين جنباتها أخرى. أمي: وهي جالسة أبداً في انتظار وحيدها. التي كانت كلما دخلت معركة مع أبي بسبب شرائي للكتب والمجلات التي تاخذني من فروضي المدرسية، على وفق زعمه، تقف كمثال ترس لتدفع عني ولو بعضاً من غضبه المشهور به. أبي كان شاعراً متمرداً بسلوكه، كان أبيض القلب واليدين، تخرج من بين يديه محدثو نعمة كثيرون، ومشاريع موسرين، وظل وحده من بينهم يبذل ما في الجيب ليأتيه، أو لا يأتيه- لا فرق عنده، ما في الغيب!.

الموصل. بغداد. الديوانية. أبي. أمي. جدتي. ويونس لهم سبعة كراس هزات في مخيلتي لا في ذاكرتي.

(٤)

... الآن (الدم - لماجة) تلامس شفة بوابة شمس، عند سور نينوى الشرقي القديم جرى فيها الموت كل ذلك الجريان، ولعب فيها بحرية لا مثيل لها، لعبة تقتيل هي الأخرى فوق كل لعب ومثال؟! هل لولعي ورعبي، ذينك، القديمين: عمق شعري ما، بكهفها الذي، على ما أظن، لا يزال هناك ينز ماء/ ودماً (قبلاً/ وبعداً/ والآن- أيضاً) من ثقب في سقفه وجدرانه، ثقب كأنها عيون دامعة أبداً دماً لا دمماً؟! كهف عرف أنه كان معتزلاً لأحد المتجولين المجهولين. ولكم شهدت طوابير: نساء عاقرات/ بائرات/ مهجورات/ وأرامل... أطفال أسوياء ومعتوهين، أنصاف مجانين وممسوسين؛ حاملين، جميعاً، أرزاءهم وأمراضهم/ أحلامهم المؤجلة وآمالهم المقتولة...، وهم يعلقون خرقاً خضراً، ويدقون مسامير، ويحشكون كاغداً بين الشقوق، طلباً للخلاص من الخوف.

-

الخوف ممن؟!.

من الحياة طبعاً!!؟.

*

يوصف (أبو حيان التوحيد) الكلام: "خذ من التصريح ما يكون بياناً لك في التعريض، وحصل

حصراً) ونكتشف كأننا نقرأها لأول مرة؟. أنه أيضاً إلى أن هذا المستقبل (البعد الخفي) هنا لا يمكن أن يكون في حقيقته إلا ذهاباً آخر إلى مستقبل آخر (مجهول) ما زالت حركة اكتشافنا له لما تستنبطه بعد.

وهكذا كلما اكتشف هذا النوع من الكتابة منطقة من: هذا/ ذاك- المجهول (بكل ما تعنيه كلمة: ذاك من ماضٍ/ وقابل) ضمها هذا النوع إلى حاضنته، فتتحول إلى حاضر أولاً/ ثم إلى (ماضٍ) فيما بعد، تالياً.

ببساطة هذه هي الحركة التي لا يمكن أن يتغلى عنها كل شعر مبتكر وخلاق. من هنا نراه شعراً وحيداً ومعزولاً، كونه لا يبحث عن وجوده، بقدر ما يؤسس لخلوده.

*

بما أن القراءة الاستنباطية هي وحدها الفاعلة في استخراج الدلالات الخفية الثأوية في أعماق النص الشعري الخلاق.. فلا بد بالمعنى المقابل أن يكون الشعر نفسه قبل ذلك، مُباطناً للجوهر. وعلى هذا الأساس لا يمكن الركون بعد ذلك كله إلى قراءة الاستدلال بالمعنى (بوصف المعنى ظاهراً) على كل خفي، ومُضمر (بوصفهما ما زالا غائبين). لتكن قراءتنا للشعر إذاً: ظناً، لا يقيناً. لتكن سحرية، لا عقلية. إذ يمكن عبر السحر محاورة المجهول/ ولكن لا يمكن عبر العقل خلق أي نوع من المقاربة والمقايضة مع السحر. وعندما نقول بمباطنة الشعر للجوهر لا يمكن أن نعني الجوهر الفرد (بمعناه الفلسفي) من جهة كونه غير قابل للتجزئة، ولكن من جهة أن لكل جوهر سمة، وهذه السمة بطبيعتها متحركة لأنها حياة: تنمو، وتتغير شكلاً وأعراضاً، وهي بذلك نوع من التواصل، نوع مُحدث. وبما أن الجوهر الشعري لا يمكنه التملص من سماته المتحركة هذه، فهو بالأصل، والتالي: مُحدث على الدوام. أي أنه ما عاد جوهرًا فرداً. ذلك هو جوهر الشعر قياساً بحركته/ وجوهر العالم قياساً بالشعر.

*

فلئن كان السبب هو: (الواسطة بين شينين). ولنن كانت العلة: (وصفاً أو معنىً يحل بالشيء فيوجب له حكماً)،

من التعريض ما يكون زيادةً لك في التصريح " حتى يقول عن الخافي والبادي من الكلام: " وإلهية لائقة، وعبودية شائقة، وخافية مشوقة وبادية معوقة، فاصرف زمانك كله في فلي هذه الأثناء، وآستنباط هذه الأنباء ".

إنه ينزع إلى أن التصريح (وإن كان كذلك) فلا بد أن يكون: بياناً، ولكن في أية مزية؟. إنه يقول بالتعريض، من جهة أن التعريض هو الإمكان في إيصال المعنى ولكن من غير تصريح، أي من غير تسطيع.

كما يرى الخافية مشوقةً والبادية معوقة. أي أنه يرى الكلام نوعاً من الخفاء والسر، لا نوعاً من الظاهر والعلن.

كما يرى التلقي تفتيشاً، ولكن بالاستنباط، لا بالتفسير/ بالاستبطان، لا بالتحديد.

*

الشعر: شكل وفكر مختلفان (بهذه البساطة!) لكن لهما سطوة السحر. مما يجعل شكل الشعر: غريبة. وأفكاره: أشكالاً. فكان ظاهره: باطن، وباطنه: فوق. كأن فوقه: حركة أعماق. وعمقه: حركة فوقية في آن معاً/ أي كأنه أرومة الأثير.

*

لكل كتابة إبداعية خلاقة، ماضٍ وحاضر ومستقبل.

فما ماضيها إلا ذاك الشكل (بوصفه طريقة أداء وتعبير). وما تلك الثقافة (بوصفها مُنتجة تلك الكتابة) إلا المحرّض والمؤونة. وحين يستنفذ ذاك الماضي (الذي كان حاضر الكتابة- آنذاك) حركته، يعجز عن التقدم باتجاه حاضر زمننا؛ شكلاً وأفكاراً. وما الحاضر الذي تعيشه الكتابة الآن (بوصفه زمن إنتاجها) إلا نوعٌ أشبه ما يكون بغربال دقيق يغربل ذاك الماضي/ وهذا الحاضر، سواء بسواء. وما يتبقى في الغربال هو ذاك المعنى الذي أصبح تصريحاً بادياً ما عاد له أفق آخر قابلاً للاكتشاف والتواصل/ وبمعنى أوضح ما عاد عميقاً. وما ينفذ من هذه الغريلة لا يمكن أن يكون إلا مستقبل هذه الكتابة (ذاك البعد الخفي المتماشج مع أرومة الكتابة تماشجاً استعصى معه على القراءة اكتناحه) وإلا لم ما زلنا نقرأ أفكاراً عبر أشكال شعرية بدت قديمة ومُتجاوزة (بهذا المعنى -

*

فالنص الشعري حسب ذلك، ما هو إلا السبب ما بين: اللغة/ والثقافة، من جهة/ وما بين العالم، من جهة أخرى. أما الشعر بذاته فهو (علة) ذلك كله.

*

على قارئ الشعر أن يكون بمعنى من المعاني: قيافاً بارعاً، لأن الشعر أثر لا يُكتشف إلا بالقص. وما على القارئ إلا أن يكون: كاهناً، لأن الشعر يؤول بالإستكناه/ لا بالعرافة.

*

غالباً ما تتعثر القراءة بالـ : شعر (من جهة التواصل مع المعنى). وما هذا التعثر إلا نوع من الانفصال، نوع من غيبة تدخلها القراءة أمام صحو الشعر وحضوره. وما انفصال الشعر عن المعنى نفسه، إلا نوع من تقييب المعنى. فكأن المعنى (هنا) في حالة ثمالة. وكأن الشعر في مقام صحو.

أليس هذا نوعاً مما يمكن تسميته بـ (التواصل المنكسر) : ؟.

ما يجب أن تنشده الثقافة العربية الآن، لا يمكن أن يكون إلا ذاك النوع من التواصل المعرفي الخلاق مع: الآخر. ولكن بشرط الاستقلال عنه روحياً وإرادياً في الوقت نفسه. لا ذلك النوع الانفصالي في قشرته/ والخاضع الاتباعي في جوهرة. ثقافتنا تتطلب اليوم أن تعيش بعمق أزمتها الذاتية: أزمة... أزمة، لتضع لها الحلول عبر عقل خلاق/ لا مُستقيل كعادته، وإن لم تفعل فذلك لا يعني إلا أنها مازالت تكابد أزمتها الخرافية الأولى- أزمة الحنين إلى ماضيها الخلاق الذي لابد أن يكون مرجعية دافعة لها إلى أمام/ لا سيوراً، وأمراساً تشدها إليه. وإن لم تفعل، فذلك لن يعني بدوره إلا أنها ستظل مهزومة، ليس أمام ثقافة الآخر فحسب، وإنما أمام تراثها نفسه، وبالتالي أمام نفسها/ وذلك لأبشع أنواع الهزائم، بامتياز.



في التجربة المنهجية ثراءات الشعر .. إكتشافات النقد



بشير حاجم

١:

١- في الدرس النقدي الأحداث، الذي أحترفه منذ منتصف التسعينات للقرن الماضي، ثمة ما هو من أهم تعاليمه الرأبوية. ذاك، تعليم - رأبوي - كهذا، أنه ليس هنالك شاعر ناجح وثن فاشل. أو، إن شئت الدقة، لم تعد هنالك قصيدة جيدة وأخرى رديئة. فوق نظرية هذا الدرس، التي أو من بها، كل قصيدة، أية قصيدة، تحمل ثيمتها وخصوصيتها وثرأها». أما الجودة والرداءة، أو النجاحية والفشلية، فقد صارتا - عندي في الأقل - من «كلاسيكيات» النقد القديم.

٢-١: لذلك، أعتقد، يقال إن كتاباتي النقدية، على قلتها، تثير آراء متعارضة من الشعراء ونقادهم -!- سواء بسواء. أذكر، في هذا الخصوص، ما أثارته إحدى محاضراتي داخل (الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق) عن ديوان لشاعر تسعيني. بعضهم قال عنها، أي المحاضرة هذه «٦»، إنها ليست بنقد، كذا، فيما قال بعض آخر عكس ذلك.

الشاعر، أي شاعر، لا يعني، إطلاقاً، كما تعني قصيدته. الأكثر، من هذا، أن لا فرق عندي، في العملية النقدية، بين قصيدة لشاعر كبير، كـ((مائي الدنيا وشاغل الناس))، وبين أخرى لشاعر صغير، ما زال في أول الطريق، بتاتا. فأني منهج، هذا الذي، تعنيه القصيدة - في النقد - لا شاعرها؟

١-٣-٢-١: المناهج النقدية المعروفة، حتى اليوم، هي، في الأقل، عشرة: التوثيقي/ النفسي/ اللغوي/ التاريخي/ الاجتماعي/ الجمالي/ الإنطباعي/ الأسطوري/ البلاغي/ التحليلي. بعض هذه المناهج، كما التوثيقي والنفسي والتاريخي والاجتماعي، ما زال مركزاً على الشاعر أكثر من تركيزه على القصيدة. وبعضها، كما الجمالي والإنطباعي والأسطوري، يجمع في تركيزه بين الشاعر وقصيدته. أما البعض الأخير منها، كما اللغوي والبلاغي والتحليلي، فيركز - بدرجات متفاوتة - على القصيدة أكثر مما على شاعرها. حدثت، أخيراً، دعوة إلى دمج كل هذه المناهج، العشرة، بمنهج واحد، لا غيره، اصطلح عليه بالمنهج التكاملي. لكنه، هذا المنهج، يأخذ من المناهج اللغوي والبلاغي والتحليلي أكثر، بكثير، مما يأخذ من المناهج السبعة الأخرى. وهو لهذا، الأخذ الأكثر، منهج ينادي، في العملية النقدية، بالقصيدة دون شاعرها. ينادي، في المقام الأول من هذه العملية، بـ(موت المؤلف) عند رولاند بارت.

٢-٣-٢-١: أنا، أحاول أن، أشتغل على هذا المنهج، التكاملي، بنظرياته المتعددة، من بنيوية وتفكيكية وسواهما، إستناداً إلى، أو اعتماداً على، ما أجده مناسباً للقصيدة، الشعرية، حين أكتب مقالا، نقدياً، عنها. لم أدرج في المناهج العشرة، التي ذكرتها آنفاً، قبيل اشتغالي وفق منهج كهذا. أبداً، أبداً، فقد اخترته - منهجاً نقدياً - منذ أول مقال نقدي لي. نعم، صحيح، قرأت جميع المناهج هذه، تنظيراتها وتطبيقاتها، لكنني، صدقاً، لم أقتنع إلا بالمنهج اللغوي، في الدرجة الأولى، ومن ثم بالمنهجين البلاغي والتحليلي، اللذين يتبعانه بالضرورة، بحيث صار المنهج التكاملي - عندي -

١-٢-١: أما بالنسبة لي، أنا، فواثق من اشتغالي النقدي. هذا، الوثوق، على الرغم من يقيني، المؤكد، بأن واحداً من أخطر الإشكالات إزاءه، تجاهه، هو، في رأيي، ما يواجهه اشتغال كهذا من اعتراضات "كلاسيكية". لكن ما الاعتراضات، التي أنعتها بـ"الكلاسيكية"، هذه؟ إنها ليست ذات طبيعة واحدة، فقط، بقدر ما هي ذات ((طبيعات)) عدة. ثمة، أولاً، اعتراضات على المنهج واللغة والأسلوب والتحليل. وثمة، ثانياً، اعتراضات حتى على المصطلح، النقدي، الذي، أو إذا، لم يكونوا، أي "الكلاسيكيون"، قد سمعوا به. بل ثمة، ثالثاً، اعتراضات على كل شيء - نعم - وأي شيء.

٢-٢-١: سأحاول، حسناً، أن أختصر واحداً من هذه ((الطبيعات)) الاعتراضية. أنا أرى أن على النقد، الحق، أن يفوق الشعر، الحق أيضاً، ويتفوق عليه. لذلك، حتماً، عندما أكتب نصاً نقدياً لأية قصيدة، مهما كانت، أكون، بدءاً، قد صممت على إبداع نصي النقدي اللا حاس بأية عقدة دونية قبالة هذه القصيدة.

١-٢-٢-١: غير أن "الكلاسيكيين"، خصوصاً، لا تروق لهم رؤيتي هذه. إنهم، غالباً وربما دائماً، يكتبون نقداً عن الشاعر لا عن قصيدته. ذلك، أعلل، لأنهم يكتبون عن القصيدة واقعين تحت تأثير شاعرها عليهم. واحد منهم، مثلاً، يستهل مقالة له عن أحد الشعراء بأنه (شاعر كبير وكبير جداً ومبدع أصيل وهو شاعر العصر وشاعر العربية في القرن العشرين)! هذا، في عرفي، ليس استهلالاً لقراءة نقدية في قصيدة شعرية بل إستهلال لكتابة إستذكارية عن شاعر راحل.

٢-٢-٢-١: فهولاء "الكلاسيكيون"، إذن، لا يضعون ما هو خارج القصيدة جانباً. هكذا هم، عموماً، ينسون القصيدة، إبداعاً، ويركزون على شاعرها، إنساناً، في كتاباتهم. و كأنهم، في النسيان والتركيز هذين، لا يعون أن هذا الشاعر، الإنساني، هو أول المسميات الخارجة عن قصيدته، الإبداعية، بالضرورة.

٣-٢-١: بمعنى، تفسيراً للفقرة (٢-٢-١)، أن

بأنني أكتب نقدا وفق هذا المنهج. صحيح أن للمنهج، هذا، خليطا من: التوثيق/ اللغة/ التاريخ/ الاجتماع/ الجمال/ التحليل/ النفس/ الإنطباع/ الأسطورة. غير أنني، لتكاملية أسمى، أركز فيه على اللغة والبلاغة والتحليل. لغويا، في المقام الأول، قد تبتدئ مرجعياتي من فردينان دي سوسير، مثلا، وأنا (إسوبي) في اللغة، غالبا، على كل المستويات: الصوت/ الدلالة/ التركيب. ثم بلاغيا، في المقام التالي، إذ أشتغل على ربط علوم البلاغة (البدیع/ البيان/ المعاني) بدلالات الأسلوب (البنیویة/ الجمالیة/ اللغویة). وأما تحليليا، في المقام الأخير، فإنما أجدني مع ميشيل فوكو، خصوصا، في استبعاد ذاتية (المؤلف) بتمويت ماهية إنسانيته.

٢-١-١: بهذا، لا ريب، يكون تركيزي اللغوي والبلاغي والتحليلي كليا (= أساسيا). أما جزئيا (= ثانويا)، من جهة أخرى، فلا بأس، أحيانا، أن ألجأ إلى التوثيقيات والنفسيات والتاريخيات والاجتماعيات والجماليات والإنطباعيات والإسطوريات. لكن حتى هذا اللجوء، الجزئي/ الثانوي، لا يقل قوة عن ذاك التركيز، الكلي/ الأساسي، في المحصلة النهائية. فهو لجوء علمي وفني، عندي، لا لجوء ذاتي أو تأثري.

٢-١-٢: مما تقدم، إختصارا، يمكنني القول إن لتجربتي النقدية حصيلة، كيفية، تتمثل في المنهج، الأحداث، الذي أشتغل عليه. أما (كم) المكتوب، من جهة أولى، و(نوع) المنقود، من جهة ثانية، فحصيلتهما، وإن اجتمعتا، ليستا مهمتين، بتاتا، إزاء تلك الحصيلة. إذ أنها، حصيلتي الـ(كيف)ية، حصيلة المنهج، التكاملي، في تحليل البعدين اللغوي والبياني، للقصيدة المنقودة، تحليلا فنيا. هذا التحليل، للغوية القصيدة وبيانياتها، لكي يقال إنه تحليل فني، بالفعل، يجب، وحتما، أن ترافق فنيته علميته. علمية، حقة، إذ تنظر للقصيدة، هذه، لا تنظر إلى مرجعياتها الفكرية ولا إلى دلالاتها الرمزية ولا إلى تجرباتها الموضوعية. علمية، حقة، إذ تنظر لها، لهذه القصيدة، لا تنظر إلى فلسفتها أو ذاتيتها أو قيميتها. إنما تنظر، في الدرجة الأولى، حتى ولو بإنشائية، مرافقة لها

مزيجا من هذه المناهج الثلاثة. هذا، المزيج، على مستوى المتن، بالطبع، فقط. إذ يحدث، أحيانا، أن أستعين بمنهج - ما - من المناهج السبعة الأخرى، لا سيما المنهج الجمالي، حينها أضع اشتغالي عليه في الهامش.

١-٢-٣: الإستعانة هذي والمزيج ذاك، كلاهما، يتواجدان، معا، حيث (النسق النصي والنسق المتني) ضمن دراسة (في الحركتين المتضافرتين للقصيدة - الانبناء/ الانهدام). فهنا، أولا، تطبيقات كلية أساسية، لغوية/ بلاغية/ تحليلية، وهنا، ثانيا، تأثيرات جزئية ثانوية، توثيقية/ نفسية/ تاريخية/ اجتماعية/ جمالية/ انطباعية/ اسطورية؟، في القصيدة. إنها، تلك التطبيقات وهذه التأثيرات، دراسة - نقدية - تكاملية، علميا وفنيا، عن قصائد - شعرية - متنوعة، أبياتية وتشطيرية وسطرية، مرادها: الثراء والاكتشاف، كلاهما، حيث: ثراء الشعر واكتشاف النقد.

٢

١-٢

١-١-٢: هب، مثلا، أنني أمتلك تجربة نقدية متنافذة مع منجزات شعرية متعينة. هل أستطيع، وفق امتلاك كهذا، أن أخرج بحصيلة موجزة عن هذه التجربة؟ لا أظنني، بالتأكيد، أريد الحصيلة الكمية. كذلك أفترض أن مرادي، هنا، ليس الحصيلة النوعية. لهذا سأتفق معي، مع نفسي، على أن المراد، من سؤالي، هو الحصيلة الكيفية. أي، بسؤال ثان، كيف بإمكانني القول إن لتجربتي النقدية حصيلة؟ من ثم، بالضرورة، فإن هذه الـ(كيف)، السؤالية، ليست (قلة أو كثرة) ولا (رداءة أو جودة). إنها، إستفهاميا، قدامة أم حادثة؟ هي، لذلك، إختيارية، أو تخيرية، تتعلق بالمناهج. ومناهج النقد متعددة، عشرة في الأقل، قديمها أكثر من حديثها. أما أحدث هذا الحديث، في اعتقادي، فهو المنهج التكاملي.

١-١-٢: منهج كهذا، تكاملي، وقع إختياري عليه، أو تخيري له، منذ كتبت أول مقال نقدي لي. لا أدعي، حاضرا، أنني كنت تكامليا فيه. ولم أدع، ماضيا، أنني تكاملت في أحد مقالاتي. ولن أدعي ذلك، مستقبلا، بالمرّة. لكنني أزعم، مجرد زعم،

ولفنية التحليل، إلى لغة القصيدة نفسها.
٢-٢:

١-٢-٢: ربما ركزت على اللغة كثيرا، في فقرتين اثنتين - سابقتين - هما (٢-١-٢) و (٢-١-٢)، لكنني لست ناقدًا لغويا. إنما من الممكن، بالتأكيد، أن أعد ناقدًا ذا عدة لغوية. أنا أعتقد أن النص الأدبي، شعرا كان أم نثرا، هو نص لغوي بنيويا أو تشكيلويا. لذا، أكيد، حين أحلل نصا، كهذا، أستند، ابتداء من نظرية (التوصيل)، إلى العلم الحديث للغة: اللسانيات. غير أنني أيضا، وبالضرورة، أستخدم نظرية التركيب. إذ أن للتركيب، كما يعرف المختصون، وجها لغويا. واستخدامي هذه النظرية، الأخيرة، يجعلني مرتبطا بالإسلوب وصولا إلى ما بين اللغة والكلام. هذا الوصول، بدوره، يقودني إلى العلامة والتفكيكية وأمثالهما.

٢-٢-٢: وإذا كانت بعض كتاباتي، النقدية، تعايش المتن اللغوي، مستخرجة منه تأويلاتها، فإن هذا التعايش، في واقع أمره، لا يعدو عن كونه جزءا من عدتي اللغوية. بل حتى لو أن تعايشا كهذا، جزئيا، بدا مهتما بالصفة التركيبية اللغوية البحتة للمنصوص ومهمل للصفة النفسية الوجدانية الهجينة للنص. حتى عند حدوث ذلك، أقول، لا يمكن عدي ناقدًا لغويا بقدر ما أنني ناقد ذو عدة لغوية. بيد أن كوني ناقدًا غير لغوي، كما قلت، لا يعني أنني بعيد عن المنهج اللغوي في النقد.

١-٢-٢: ذلك، تعليلا، لأنني أعتقد بإستناد هذا المنهج إلى كون القصيدة، مضمونا أو غرضا، ذات تشكيل لغوي. أي، تفسيرا، أنني أعتقد بأن اللغة ذات أهداف توصيلية. فبوساطتها، هي، يتم تبادل الأفكار والمشاعر والأحاسيس والتعبيرات وسواها. كذلك أعي، إتساقا مع تطور العلم الحديث للغة (اللسانيات)، أن القصيدة ذات عنصرين مهمين. ثمة البناء، أو التركيب، وهو المعنى العام لها. هو الرسالة المنقولة بحذافيرها، إلى القارئ، حيث يمكن التعبير عنها بطرائق متعددة سوى التعبير المستخدم في القصيدة. وثمة النسج، أو السبك، وهو الصدى الصوتي لكلماتها. أي، أنه، تتابع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني

الموحية للعقل من مدلولات الكلمات المستخدمة.
٢-٢-٢: أيضا أدين لهذا المنهج، اللغوي، بنظرية (القراءة والإسلوب)، المزدوجة، التي تدرس الفروق اللغوية في القصيدة. فمن هذه النظرية، من درسها هذا، ظهرت الإسلوبية بإتجاهين لغويين. ثمة إتجاه، أنا من دعائه، يراها غير منطوية على قواعد، وتوجيهات، فيحاول، لهذا، وصف اللغة كما هي، في حالتها الحاضرة، واستنباط القواعد من تراكيبها الواقعية، فضلا عن إستنباطه التوجيهات، ما يعني أن اللغة تعبير عن الأفكار والوجدانات والعواطف المتمثلة - سوية - فيها. أما الإتجاه الآخر لها، للإسلوبية، فيرى أن هنالك صلة متقابلة ما بين الصفات الإسلوبية للقصيدة والجو النفسي للشاعر، تساويا وتوازيا، ما يعني، من ثم، أنه يمكن وصف العمليات الإسلوبية بصفتين اثنتين: تركيبية لغوية بحتة ونفسية وجدانية هجينة. وعلى الرغم من أنني، حتما، لست من دعائه، كثيرين كانوا أم قليلين، أنصحهم، بتواضع، أن يهتموا بالصفة الأولى لهذا الإتجاه، لأنها أقرب إلى المناهج التجديدية، وأن يهملوا صفته الثانية، لأنها أقرب إلى المناهج التقليدية، إذا راموا التشبث به.

٢-٢: يبدو جليا، فيما سبق، أنني أنظر لإشتغالي النقدي. هذا، التنظير، قد يذكر بعضهم بملاحظة إرائي. سوف يقول، هؤلاء البعض، بأنني في كثير من الأحيان، وربما في أكثرها، أنجز مقاربات تنظيرية للإبداع، فضلا عن انجازي مداخلات تعقيبية على نقده، دونما أهتم بالنقد التطبيقي. إنهم، نصف محقين، لا يشيرون، في قول كهذا، سوى إلى بداياتي الإشتغالية. وإلا فإنني منذ منتصف التسعينات، حتى الآن، كتبت نقودات تطبيقية كثيرة. على مستوى الشعر، أولا، نقدت قصائد ودواوين لشعراء عديدين، كثر، ليس (الرائد) أولهم ولا (الهاوي) آخرهم. لكنني كتبت الأكثر، الأكثر، عن قصائد ودواوين لشعراء من الأجيال الأربعة الأخيرة، في العراق، أي ممن هم سبعينيون وثمانينيون وتسعينيون وما بعدهم. أما على مستوى السرد، ثانيا، فنقدت قصصا وروايات

حتى النهاية الغايوية. وها هو ذا، كتابي الأول، يبحث عن (النسق النصي والنسق المتني) كما هما (في الحركتين المتضافرتين للقصيد - الانبناء/ الانهدام). إنه تطبيقات وتأثيرات، ذات ترابط فقراتي، تقوم على: الثراء والاكتشاف، كليهما، حيث: ثراء الشعر واكتشاف النقد.

٣:

١-٣: واضح، جدا، من الفقرتين الماضيتين (١-٣-٢-١) و (٢-٤)، خصوصا، أنني أعني الشعر بـ (الثراء) والنقد بـ (الاكتشاف). أي، لاحظوا، إذا على الشاعر، من جانب أول، أن يكون في شعره ثريا، جوهريا، فإن على الناقد، من جانب ثان، أن يصير في نقده مكتشفا، مظهرا، لهذا الثراء. لذا أزعم، هنا، أنه ليس بإمكان ناقد كهذا، حصرا، أن يبدو اكتشافيا، لو صح هذا التعبير، ما، أو إن، لم يشتغل على المنهج التكاملي. إنه منهج جاد، مجد ومجيد، يصلح لنقد جميع أجناس القصيدة، من أبياتية إلى تشطيرية ثم سطرية وسواها، وإلا، بالتأكيد، لما كان منهجا تكامليا. من هنا - من هذه الجدبة (المجدة والمجيدة)، في الفقرة الحاضرة، ومن هناك - من ذاك المعنى (القصيدة لا شاعرها)، في الفقرة الماضية (١-٣-٢-١)، تنبثق تكاملية هذا المنهج. إنها، التكاملية، التي تجمع تكاملية الدمج بين عدة مناهج في منهج واحد وتكاملية الصلاحية لنقد الأجناس الشعرية كلها. أما الأولى، أي تكاملية الدمج، فقد أشبعها تنظيرا في الفقرات (١-٣-٢-١) و (٢-٣-٢-١) و (٢-١-١-٢). وأما الثانية، أي تكاملية الصلاحية، فأعتقد أن أهم نظرية، حية، يمكن للمنهج التكاملي استثمارها، بالاكتشاف النقدي لثراء الشعري، هي النظرية الشكلية. فهي، وهذا جزء من أهميتها، تهتم بالشعر أكثر من اهتمامها بالسرد. ربما أن هذا التمايز في الإهتمام، هنا، ليس عائدا إلى تنظيراتها بقدر ما هو عائد إلى تطبيقات النقد اللازمين إياها. أقول (ربما) افتراضا فقط،؟، وإلا، مهما يكن الأمر في اهتمام كهذا، فإني أصر على (جوب)، أو في الأقل (استحباب)، أن يشتغل المنهج التكاملي في نقد الشعر إستنادا إلى هذه النظرية. لأنها، كما يفهم

لأدباء عراقيين كثيرين. فضلا عن، ذلك، أنني اشتغلت على نصوص شعرية وسردية لأدباء غير عراقيين. كل هذا، وسواه الكثير الكثير، في مجال النقد فقط. إذ، أن، لدي تطبيقات في مجال نقد النقد أيضا. ثمة، لي، كتابات عن إنجازات نقدية لعراقيين وعرب. في هذه الكتابات، النقد نقدية، حاولت، مقتديا بتزفيتان تودوروف، أن أتعرف إلى أفكارهم النقدية، حيث (تمييز الأصل والأصح)، وأن أحل تياراتهم المنهجية، ثم (تحديد الأسلم والأثبت)، سواء كانت إنجازاتهم تنظيرية أم تطبيقية. وبعد كل هذا، الذي تقدم، للبعض أولاء، الذين يتذكرون ملاحظة كتلك، أن يحكموا، بأنفسهم، إن كنت، في كتاباتي، قد اهتمت بالنقد التطبيقي أم لا.

٢-٤: إذن، أقول، لدي كتابات نقدية - تنظيرية وتطبيقية - كثيرة. غير أنني قبل العام ٢٠٠٩، تحديدا، لم أكن، ويا للأسف، قد أصدرت كتابي النقدي الأول بعد. فأين، يا ترى، الخلل في ذلك؟ أظن أن على الناقد، خصوصا، إما، في الأقل، أن يصدر كتابا فذا، بحق، وإما، في المقابل، ألا يصدر أي كتاب. لا سيما، وأكد، ذلك المسمى بالكتاب الأول. فهو مسؤولية، جمة، لا تدانيها مسؤوليات كل الدواوين الشعرية والمجموعات القصصية وأمثالهما من الإبداعات الأدبية الأخرى. هذه المسؤولية، أعتقد، تكمن في أن على هذا الكتاب، حال صدوره، أن يكون مصدرا، نعم، إذا، أو إن، لم أقل بأن عليه، بعد الصدور، أن يصير مرجعا. لذلك، الذي ذكرته توا، لم أكن آنذاك، قبيل العام ٢٠٠٩، قد أصدرت أول كتاب نقدي لي. لقد كان موجودا منذ عشرة أعوام، تقريبا، كـ (ثيمة). لكنه قبل تلك الأعوام، العشرة، ما كان، قطعا، قد وصل، بجذواه، لأن يكون واجب الوجود، حقا، كمنجز. كانت ثمة خطوات، طويلة، ما زال عليه، أمامه، أن يقطعها، ماراثونيا، لكي يكون مصدرا، ثم يصير مرجعا، حين أنشره. لم أك، حينذاك، أريده مقالات مجموعة من الصحف والمجلات، هذي وتلك، بل كنت، أو بقدر ما، أريده فقرات مترابطة منذ البداية الوسيولية

٣-٣: كل هذا الإشتغال، من حيث اللغة والبلاغة والتحليل، إنما هو اشتغال كلي فقط. إذ يصاحبه اشتغال آخر، ثان، من حيث التوثيق والتأريخ والإجتماع والإنطباع، وغيرها، يكون اشتغالا جزئيا. أي أن للبحث عن (النسق النصي والنسق المتني)، وذلك (في الحركتين المتضافرتين للقصيدة - الانبناء/ الانهدام)، ثمة تطبيقات أساسية، أصلية، لغوية/ بلاغية/ تحليلية، خصوصا، وثمة تأشيرات ثانوية، فرعية، توثيقية/ تاريخية/ إجتماعية/ إنطباعية... وسواها، عموما، على التوالي. لكن أنى لهذه التأشيرات، الثانوية، أن تتوالم، هي من جهة أولى، مع، من جهة ثانية، تلك التطبيقات، الأساسية، هنا؟

٣-١: يخيّل للبعض، ممن يتذكر كتاباتي، بأني مقل في اشتغالي النقدي على السرد. بل ربما أني كذلك، فعلا، قليل الاشتغال، نقديا، حتى على الشعر. إن أردتم الصراحة، ليس دونها، أنا لست مقلا في اشتغال كهذا، أبدا، بقدر ما انني ((نحس)) في الكتابة. أنا أشتغل دائما، دائما، ونادرا، جدا جدا، أن يكون رأسي خاليا من أي ما (ثيمة). لكن، على الجانب الآخر، عندما أكتب - هذه (الثيمة) - فبإخلاص لإسمي. هذا الإخلاص، الذي يمكنني وصفه بالشديد، متعب - جدا جدا - لي. فهو يكلفني الكثير، الكثير، من الوقت والجهد والتفكير. يكلفني الكثير، الكثير، من العودة إلى مرجعياتي المنهجية. وطبعاً، بالضرورة، يكلفني الكثير، الكثير، من الورق والحبر. لقد انتبه إلى ذلك، الذي ذكرته تواء، بعض أصدقائي من المحررين الثقافيين. كانوا، وما زالوا، يلومونني - دائما - على تأخري في إرسال كتاباتي النقدية إليهم. حتى أن أحدهم، وهم كثر، لطالما اقترح، علي، أن أكتب نقدا صحفيا، مما يصفه بالسريع عند النشر، مع علمه بأني ضد هذا النوع من النقد. ذلك، تعليلا لهذه الضدية، لأنني لست مؤمنا بجدوى كتابته. أنا، في اللا إيمان بهذه الجدوى، أتحدث عن نفسي فقط. وإلا، حتما، فإن للنقد الصحفي كتابا، محترفين، أحترم توجههم للكتابة فيه. لكنه ليس ذا جدوى لإسمي كناقدا، بالنسبة لي، وإن اعترفت، في

من إصراري هذا، تعدد (الأسلم والأثبت) للتكامل منهجيا، كونها (الأصلح والأصح) للشعر نقديا، ولذا تميزه عن المنهاج الأخرى. بدليل أن المنهج التحليلي، مثلا، على قوته، الفنية والعلمية، لا يداني هذا المنهج في النقد. فهو، أي منهج التحليل، ذو نظريات عديدة، تحليلية، كلها ليست بقوة نظرية الشكل. ذلك لأن أقوى هذه النظريات، العديدة، هي نظرية السوسيولوجيا، حيث (رؤية للعالم ذات (وعي جمعي))، وهذه تهدف عند لوسيان غولدمان، خصوصا، إلى تبيين تطابق البنية الأدبية والبنية الإجتماعية المولدة لها. ولو تتذكرون قولني بأن المنهج الإجتماعي في عداد المناهج المركزة على الشاعر أكثر من تركيزها على قصيدته، في الفقرة الماضية (١-٢-٣)، سوف تستنتجون، لا محالة، أن النظرية الشكلية (أصلح وأصح) من النظرية السوسيولوجية، للشعر، وأن المنهج التكاملي (أسلم وأثبت) من المنهج الإجتماعي، حتى مع ارتكازه إلى علم اجتماع الأدب، فضلا عن المنهج التحليلي، نفسه، بالنقد.

٣-٢: لمنهج - تكاملي - كهذا، إذن، وبنظرية - شكلية - كهذه، من ثم، أحاول هنا، قولا وفعلا، تحقيق معادلة - شعرية/ نقدية - مفادها: في الشعر ثراؤه/ (الذي)/ على النقد اكتشافه. ولكي أحققها، هذه المعادلة: الشعرية/ النقدية، أشتغل، تنظيرا وتطبيقا، بالنقد لغويا وبلاغيا وتحليليا لشعر. من حيث اللغة، أولا، أستخدم الإسلوبية لدراسة القصيدة: صوتيا (بتحليل إيقاعيتها الداخلي والخارجي - أو موسيقاها - وبعض ظواهرها النغمية) ودلاليا (بتحليل الوجه الفني، الجمالي/ البياني، من تعبيرها الأدبي) وتركيبيا (بتحليل لغتها طبقا لدلالاتها النحوية والبنوية). ومن حيث البلاغة، ثانيا، أعمل على التعشيق، إن صح - هنا - هذا المصطلح، بين بنيتي القصيدة، على مستوى صورتها في الأقل، أي: بنيتها الثابتة (المضمون/ الغرض) وبنيتها المتحركة (الشكل/ الإسلوب). أما من حيث التحليل، أخيرا، فأنظر إلى القصيدة من داخلها، لا من خارجها، بحيث يكون الشاعر غائبا، بتمامه، فلا موازنات بين شعره وحياته ولا مقارنات.

نقد أم أزمة نقاد (؟)، حصرا، وفيهما قولان مني. فبالنسبة لي، الآن وقبله ثم بعده، إنما السؤال الأول خاص، وإن كان مثليا، بينما السؤال الثاني عام، وإن كان حصريا، هنا. لذا سأسمح لنفسي، في فقرتين قابلتين، أن أجيب عن العام، أولا، ثم أجيب عن الخاص، ثانيا، حيث العام وسيلة والخاص غاية.

١-٢-٣: في أي مجال، من مجالات الكتابة، ثمة مبدأ له تفاصيل. الأزمة، أية أزمة، إن حدثت، هنا أو هناك، فإنما تحدث من حيث التفاصيل لا من حيث المبدأ. عليه، أوليا، إن كانت هنالك أزمة نقدية، بدمج شقي السؤال العام، فهي أزمة نقاد لا أزمة نقد. لكن، أتساءل، هل توجد (أزمة نقاد) حقا؟ أنا، من جانبي، لا أعتقد بوجود أزمة كهذه. ففي النقد الأحداث، علاوة على النقد الحديث، لم يعد الناقد متابعا ماراثونيا، لهائيا، لما ينشر في الصحف والمجلات والكراريس والكتب من أشعار وقصص وروايات ومسرحيات. الناقد، حسب منهجي في الأقل، صار، اليوم، يكتب النقد نصا إبداعيا، بالضرورة، كما يكتب الأديب نصه الإبداعي. بات، اليوم، يفكر، دائما، بـ، أو لـ، أن يكون نصه الناقد موازيا للنص المنقود، في الإبداع، بل متجاوزا له. إنه، اليوم، يريد، قولا وفعلا، أن يفوق الأديب. يريد، هما واهتماما، أن يتفوق عليه. يريد، قلبا وقالبا، أن يصير - بحق - جهدا نقديا.

٢-٢-٣: لذلك، وصولا إلى السؤال الخاص، حين يتابع هذا الجهد النقدي ذاك النشر الشعري، حيث دور الأول ومد الثاني، فهو يتابعه قارئاً، استثنائيا لا اعتياديا، لكنه، بين حين وآخر، ينتقي جزيئا منه كاتبا. بهذا الإنتقاء، الحيني، يحاول جهد كهذا، نقدي، أن يخلق من الجزيء المنتقى - هذا - نصه: المبدع/ المتجاوز/ الفائق/ المتفوق/ الفذ. هذا هو دور الجهد النقدي، إزاء مد النشر الشعري، وهذا - من ثم - هو الناقد.

١-٢-٣: لا أزعم أنني ناقد كهذا، له جهد ذو دور، بل أدعي، بقدر ما، أنني أحاول، مدققا - على طول - في أدواتي، أن أكونه. لست (مصححا) لغويا، أو (مشرفا) بتهذيب اكبر، لألاحق الأخطاء

المقابل، بأنه - لشخصي - ذو جدوى مالية. لست مثاليا، للدرجة القصوى، فأقول إن هذه الجدوى الأخيرة، المالية، لا تهمني. بيد أنها، أيضا، حين تؤثر سلبا على الجدوى المعنوية، المهمة عندي، وأقصد بها إسمي النقدي، حصرا، أراني، بجدة، لا أعبأ لها. إن هذا اللا إعباء، الذي أنا عليه الساعة، يعني، مما يعنيه، أنني متزمت إزاء النقد الصحفي، لدرجة عظمى، وهو، من ثم، ما يعني، تحصيل حاصل، أنني، من حيث اشتغالي النقدي، لم أستفد من الإنفتاح الصحافي، الجرائدي، الذي ولد - في العراق - عند التاسع من نيسان (أبريل) ٢٠٠٣. لقد كنت قبله، أي قبل ذلك التاريخ، أنشر كتاباتي النقدية في ثلاث صحف، يومية تحديدا، ليس أكثر. آنذاك، كما يعرف الأدباء والكتاب أجمعهم، كان النشر (الثقافي) ضيقا. كنت، عن نفسي، عندما أرسل مقالا إلى إحدى تلك الصحف، الثلاث، لا أراه منشورا، في صفحتها الثقافية، سوى بعد شهر - لا أقل - من إرساله إياها. خلال ذلك، الشهر، كنت، كالمعتاد، أنشغل بكتابة مقال آخر، غيره، أرسله - عند انتهائي منه - إلى صحيفة أخرى. أما حاضرا، منذ ثمانية أعوام تقريبا، فباتت صحيفة واحدة، فقط، تكفيني نشر مقالاتي.

٢-٣-٣: أي أنني، تفسيرا للفقرة السابقة، لم ألق، ولا مرة، ما يضطرني للجوء إلى كتابة النقد الصحفي، حتى (السهل الممتنع) منه، قبل الآن. إذن، بعد كل هذا وذاك، لماذا اللجوء إلى وضع تأشيريات ثانوية، أشبه بنقذات صحفية، هنا؟ من جهتي، بالطبع، أعتقد أن أفضل جواب - على سؤال كهذا - سيئ. إنه (أفضل) عند الشاعر، لـ(هو)، لكنه (سيئ) عند الناقد، لـ(أنا)، وفقا لاعتقاد كهذا. ذلك لأن الجواب، هذا، هو أن - اليوم - ثمة تكاسلا عن الجهد النقدي وسط تراكم من النشر الشعري! هكذا هو فعل الشعراء، منذ أمس حتى الغد، فما هو رد النقد، من الماضويين إلى المستقبلين، حيث لكل فعل رد (يساويه في القوة ويعاكسه في الاتجاه)؟ إذا كان مبلاا للطين سؤال كهذا: ما دور الجهد النقدي إزاء مد النشر الشعري (؟)، مثلا، فالذي يزيد الطين بلة سؤال كهذا: أهناك أزمة

أو قصيدة شعر مختلط بنثر أو قصيدة نثر مطعم بشعر. وسيان، أيضا، إن كانت قصيدة أبياتية أم تشطيرية أم سطرية. كذلك ليس لي شأن، أي شأن، إن كانت القصيدة، التي أشتغل عليها، لأكبر شاعر أم لأصغر شاعر. ولا شأن لي، تأكيداً، إن كانت أقدم معلقة على جدران الكعبة أم أجدد منمقة في نشرة مدرسية. ما يعني، كل الذي أنا معني به، هو ذلك الثراء، الخصوصي/ الفاعلي/ الشعري، الذي تحمله القصيدة، أية قصيدة، ومنه (النسق النصي والنسق المتنّي)، كلاهما، وذلك (في الحركتين المتضافرتين للقصيدة - الانبناء/ الانهدام).

النحوية والإملائية للشاعر - أي شاعر - في قصائده. ولا محرراً ثقافياً، كذلك، لأفرز الصالح عن الطالح من هذه القصائد. كما أنني، فضلاً عن ذينك، لست مقصراً رقيباً، لا حكومياً ولا شعبياً، أو إلى هذه القصيدة، لأنها مادحة، وأعارض القصيدة تلك، بأنها قاذحة، البتة.

٢-٢-٢-٣: أنا ناقد، بشرط أن، أنطلق من القصيدة، أية قصيدة، لأعود إليها، وحدها، بتحليل حر، أو بحرية تحليلية، فلا يؤثر علي أي مؤثر، يذكر، مما هو خارج نطاقها. لا قصيدة جيدة عندي، ...، ولا قصيدة رديئة لدي. كل قصيدة، قبالي، تحمل خصوصيتها وفعاليتها وشعريتها، مجتمعة، أي تحمل ثرائها. سيان، أمامي، إن كانت القصيدة هذه قصيدة شعرية خالصة أو قصيدة نثرية بحتة



نوطئة



المحرر
د. خليل الطيار

لا شك إن التحولات التي تشهدها الدول من اطر النظم السياسية القمعية والاضطهاد الفكري الى رحاب المفاهيم الديمقراطية وسيادة روح المدنية وبناء المؤسسات المجتمعية ، سيكون له الأثر الواضح في اعادة بناء منظومة الثقافة والفنون بشكل عام ، ولا شك أيضا إن الفنون الجمالية ستجد لها مناخات تستوعب حجم الرؤى التي تنتعش في ظل الحريات المنضبطة التي توفرها هذه التحولات .

لكن ما يؤسف له، وبعد مرور عشر سنوات من زمن التحول التي شهدناها نرى فيها الخطاب السياسي هو المهيمن على الخطاب المعرفي للإنسان العراقي وانحسرت فيه معالم اللغة والتأثير الجمالي الذي تحققهما الثقافة والفنون اللتان تسهمان إلى حد كبير في إعادة بناء الإنسان وتشاركنا في تعزيز منظومته الحياتية وإعادة توازنها وتوافقها مع التطورات الجديدة في ظل انتعاش وازدهار الحريات الفكرية .

وبخلاف ذلك ستظل مفردات الفنون والثقافة قاصرة وستكون مساحاتها محجورة في اطر ضيقة لا تملك قوة صناعة الإثراء المطلوب في مساحة التلقي المعرفي.

ورغم المحاولات الجادة التي تسعى إليها النخب الثقافية وهي تنازع من اجل خلق وتركيز وعي ثقافي وفكري قادر على إثراء خطاب المعرفة في عالم الجماليات الإنسانية إلا إنها تشكو قلة مصادر النشر سواء في حجم الدوريات المتخصصة أو في حجم الأبواب المخصصة لها في الصحافة المقروءة .

وإطلالة مجلة "الرقيم" التي تصدر عن دار الرقيم للثقافة والإبداع في محافظة كربلاء مساهمة جادة في الدوريات الباحثة عن قدرة التأثير في إثراء ثقافة القارئ بمصادر الثقافة والفنون والدراسات البحثية المتنوعة و حسنا فعلت هيئة تحريرها أن تمنح الفنون البصرية بابا في مساحة خطابها العام ونأمل لهذه الفسحة أن تتوازن مع خطاب المجلة بما ينشر فيها من دراسات ومقالات في مجالات السينما والمسرح والفنون التشكيلية التي ستكون فيه جهود المحرر عاجزة عن تنميتها ما لم يتفاعل المعنيون على تنوع مصادر تخصصاتهم في المساهمة لإثراء هذا الباب بالمواضيع والدراسات التي تغني ثقافة القارئ وتنسجم مع باقي أبواب مجلة "الرقيم" لتكتسب حضورا في إثراء مساحة ثقافة المعرفة الإنسانية المتنوعة .

قراءة درامية لشخص الإمام الحسين عليه السلام *



قاسم حول

يتساءل الكثيرون عن سبب عدم إنتاج فيلم سينمائي بلغة تعبير قياسية لشخص الأمام الحسين عليه السلام وواقعة الطف بصيغتها المتفردة في التاريخ الإنساني، فيما تم إنتاج أكثر من ٣٩٠ فيلماً عن السيد المسيح عليه السلام. ليس هذا فحسب بل أن المحاولة الجادة التي تبناها سماحة الإمام الراحل محمد مهدي شمس الدين رئيس المجلس الشيعي الأعلى في لبنان لإنتاج مثل هذا العمل الثقافي السينمائي، والتي توقفت بسبب رحيله عن هذه الدنيا، لم يجر إحياؤها بعد أن أخذ عشاق أهل البيت مكانتهم بعد أن سقط الدكتاتور إلى غير رجعة وهو مضطهدهم، مضطهد العراق و مضطهد كل العراقيين. فتوفرت الإمكانية لتقديم الحسين للعالم من خلال الشاشة السينمائية كي تتعرف البشرية على الأبعاد الفكرية والروحية لشخصية الإمام الحسين عليه السلام.

أنتج بميزانية مفتوحة وهو تعبير غير مستخدم في عالم ميزانيات السينما. ولم يعرف أحد المبلغ الذي صرف على إنتاج الفيلم!

كل هذه الميزانيات تعد ميزانيات منقوطة في معدل إنتاج الأفلام السينمائية في المنطقة العربية لذلك فإن التكهّنات هو وجود مبالغ غير حقيقية صرفت في مسار إنتاج هذه الأفلام!

فما هو الرقم التقريبي الذي يكفل إنتاج فيلم متقن بلغة تعبير قياسية يستقبله المتلقي غير العربي مثل ما يستقبله المتلقي العربي؟!

إن الكلفة التقديرية لإنتاج هذا الفيلم لا تتجاوز ١٥ بالمائة من كلفة فيلم واحد من هذه الأفلام.

فلماذا تأخر ويتأخر إنتاج هذا الفيلم ليقدّم للإنسانية من أجل أن تفهم معنى عشق الحسين ومعنى الأهداف التي أستشهد من أجلها الإمام الحسين عليه السلام.

لا أتحدث في مقالي هذه عن صيغ إستفزازية ولا تحريضية ولا من موقع العتب ولا من موقع الدهشة والإستغراب لإنتاج هذا الفيلم . لأن المسألة تتعلق بمستوى وعي الثقافة ودورها في الحياة الإنسانية: فالحسين عندي هو كيان من كيانات الطبيعة وقضية الحسين هي مسألة روحية مثل ما هي مسألة ثقافية، متذكرا ما قاله الشاعر سليمان بن قتة.

ألم تر أن الأرض أضحت مريضة بفقد حسين والبلاد إقشعرت!

ما قاله الشاعر هو حقيقة وليست حالة وصفية حيث أن السماء قد أمطرت بعد أن تلونت السماء باللون الأحمر. وكان التاريخ هو العاشر من شهر محرم الحرام وما يقابله في التاريخ الميلادي شهر أكتوبر من سنة ٦٨٠ ميلادية. أي أن الطقس كان شتائيا. وبعد أن أمطرت السماء وكان لون المطر يقترب من اللون الأحمر لأنه يمر عبر الفضاء المغبر باللون الأحمر وعندما تجمع الناس من الكوفة "يتفرون" على المشهد الغريب. الجثث المسجاة ورأس الحسين (ع) الطاهر على الرمح ينقط دما لا يزال والخيام محترقة وزينب والرباب والسجاد أسرى. وفيما هم يتفرون قالت لهم العقيلة زينب عليها السلام : أتعجبون لو أمطرت دما، وكررتها ثلاث مرات. إذا الوقت لم يكن صيفا، ولو كان كذلك لما طلب الحسين (ع) من أصحابه إشعال النار

ومع أن بعض الأصدقاء يعزّون السبب إلى الجانب القدري وإلى القرار الذي لا شأن للبشر فيه في أن الوقت لم يحن بعد لكي يقدم الحسين للعالم على شاشة السينما، إلا أنني ككاتب لهذا النص مستهدفا إخراج سينمائيا بعد دراسة وبحث ما يقرب من سبع سنوات وجدت أن إنتاج فيلم الإمام الحسين (ع) وفي هذا الظرف بالذات يحمل أكثر من كلمة "أهمية" وأكثر من كلمة "ضرورة".

فهل أستطيع مثلا أنا كمخرج وضع الدراسة الكاملة للعمل أن أنفذ المشروع كما تقتضيه لغة السينما ولغة الدراما؟! وهل حقا أن المال هو الذي يحول دون إنتاج مثل هذا الفيلم الذي لا يشكل شيئا قياسيا بالأعمال الدرامية المشابهة؟!

أن أي صاحب عطاء من عشاق الحسين الذين يبنون بالذهب مرقده وحتى الأرض التي يمشي عليها زائرو الإمام الحسين (ع) ستبطل يوما بالذهب قادر حتى بدون لحظة تفكير أن يغطي ميزانية إنتاج هذا الفيلم، فيما نحن نريد فضة بل لونا فضيا يرتسم على الشاشة ليقدّم لمئات الملايين من الناس في أنحاء العالم يجسد فكر وعطاء الإمام الحسين وأنصاره عليهم السلام جميعا.

كلا .. فالمال متوفر وهو لا يشكل عائقا أمام العملية الإنتاجية على الإطلاق!

قبل أن أتحدث عن الجوانب الدرامية ومدى تقاطعها مع الأفكار التي تلقيناها منذ كنا صغارا عن شخص الإمام الحسين عليه السلام. لا بد من معرفة بعض الأرقام المالية التي أنتجت فيها الأعمال ذات الطابع الملحمي والتاريخي.

فيلم الرسالة ثمانية عشر مليون دولارا سيولة نقدية مضافا إليها تسهيلات مجانية من قبل الحكومة الليبية السابقة من الخيول وتسخير الكومبارس من أبناء الجيش والمواطنين وتوفير مقرات لفريق العمل إلى آخره. أي أن الفيلم قد وصلت ميزانيته التقديرية بحدود خمسين مليون دولار فيلم عمر المختار بلغت كلفته كسيولة نقدية أربعة وأربعين مليون دولار. إضافة إلى تسهيلات لوجستية كثيرة. فيلم "القادسية" الذي أنتج في زمن الدكتاتور المعنوه بلغت كلفته إثني وثلاثين مليون دولار. فيلم "الأيام الطويلة" عن حياة الدكتاتور المعنوه



التعبير بين مستوى "هذا ليل غشيكم..." وبين "ألا من ناصر ينصرني..."
 لو إنتقلنا دراميا بين نهاية المعركة، معركة الصمود وبين وقت قرار التحرك لمغادرة المدينة والتوجه نحو الكوفة ولو قرأنا ما بين البداية والنهاية من تفاصيل كثيرة لعرفنا مستوى ملحمة الطف وسمو شخصية الإمام الحسين (ع) في مسار المكونات الإنسانية. ففي خطبته يوم قرار المغادرة وبعد أن عرف بأبعاد مؤامرة تستهدف قتله مع أخيه العباس (ع) أثناء مراسم الحج وهما بملابس الإحرام. وقف في خطبته الخالدة يقول: "كأنني أرى وحوش الفلوات تملأ مني أكراشا جوفاً وأجربة سغباً بين النواويس وكرباء!"
 هذا الكلام على لسان الإمام الحسين (ع) يؤكد لنا وضوح رؤيته ومعرفة القرار الذي أتخذه. وإلا كيف يحدد ما ستؤول إليه رحلته بل وحدد مكان الشهادة حيث قال بين النواويس وكرباء وبالفعل فلقد حوَّصر من قبل جيش الحر الرياحي البالغ ١٥٠٠ رجل في منطقة تسمى القادسية وتقع في

في الخندق المهجور خلف الخيام كي يتحاشى مجيء الأعداء من خلف الموقع. هذا يعني إن المشهد الذي يوصف أحيانا عن علي الأكبر بأن نقطة عرق قد نزلت من جبينه على السيف الذي يحمله وتبخرت من شدة الحر والقيظ. هذا المشهد ليست فيه قراءة صحيحة إنما الهدف منه إثارة العواطف لمزيد من الشجن الصوفي.
 وما قيل عن الحسين (ع) انه بعد أن قتل أنصاره قد صاح "ألا من ناصر ينصرني. ألا من معين يعينني" هو كلام في مفهوم الدراما وفي قراءتي ودراستي لشخص الإمام الحسين (ع) والواقع الموضوعي المعاش أن الحسين عليه السلام ما قال ولم يقل هذا الكلام. لأنه درامي يتقاطع مع ما قاله في ليلة المعركة. قال لأصحابه: "هذا ليل غشيكم فإتخذوه جملاً. إنما القوم يطلبونني. جزاكم الله عني خير الجزاء"
 إذاً فالحسين لا يطلب الإستغاثة وهذا يتقاطع أولاً مع طبيعة شخصه ويتناقض مع مستوى لغته الأدبية ويتناقض مع صياغة الجملة. لا حظوا الفرق في

الخارطة القديمة بين النواويس وكرבלاء!

نحن إذا امام شخصية مذهشة في التاريخ الإنساني، وتصويرها ليس بالأمر الهين ولذا لا يجوز العبث بهذا الموضوع بل إحترامه وإحترام مشروع تحقيق مثل هذا العمل لأن أي خلل في فهم شخصية الإمام الحسين (ع) سيعطي نتائج عكسية، سواء على مستوى الهدف أو على مستوى الشكل وكذلك على مستوى تثبيت القيم الجمالية للفيلم سواء بالنسبة لطبيعة الشخص التي تؤدي شخصيات الملحمة وطبيعة الملابس المدروسة وطبيعة الألوان وتدرجاتها أو على مستوى المؤثرات الصوتية الموسيقية والحياتية وأي خلل في تقديم هذا المشروع وأي تهاون وأي تباطؤ في نفس الوقت سيحرف الملحمة عن هدفها ويعطي نتائج عكسية بالضرورة.

عندما أتحدث في هذه المقالة عن شخصية الإمام الحسين(ع) وشخصية العباس وشخصية العقيلة زينب عليهم السلام جميعا هم وأنصارهم فذلك لا يعني التهاون بشخص الطرف الآخر الذي يمثل الجانب السلبي في الدراما الحسينية وفي الحياة أيضا فهم الذين إستأثروا بالفيء وأحالوا حلال الله حراما. هؤلاء ينبغي أيضا النظر إليهم بنفس مستوى الدقة في قراءة شخص الإمام الحسين عليه السلام وأهله وأنصاره. فإن قراءة شخصية "يزيد بن معاوية" لا ينبغي تسطيحها على الإطلاق ولا يجوز إختصارها بشرب الخمر وإرتكاب المعصيات. لأننا لو أختصرناها وسطحنها كما تروى شعبيا ومنبريا فإننا نسيء أيضا للشخصيات السلبية لأننا نجردها من حقيقة مواصفاتها المركبة والمعقدة. فشخصية "يزيد" لا تتمثل مواصفاتها بشرب الخمر لأننا لو فعلنا ذلك ربما لأعتبرها المتلقي الغربي مسألة حضارية. ولو ذهبنا بعيدا ووضعنا إلى جانبه قرداً أنيق الملبس كما يرويه المنبر الحسيني أحيانا ويجلبه معه للإجتماعات، وعندما يموت القرد يبكيه يزيد، فلربما نصب له الغرب تماثيل في الساحات كواحد من أنصار جمعيات الرفق بالحيوان!

ليست هذه مشكلة يزيد. أنه أولا يمثل فئة إجتماعية متسلطة ظالمة قاتلة على مستوى فهم التحليل والفرز الإجتماعي، وفي جانب آخر على مستوى التركيب النفسي فإنه عندما تسلم هدية عبيد الله بن زياد من الكوفة والتي هي صندوق يضم رأسي مسلم بن عقيل وهاني بن عروة فإنه

أنتشى بالنظر إليهم وقد وضعته وبعد دراسة مستفيضة لشخصه في حفل ليلى ويتسلم صندوقين واحد من اليمن مليء بالمجوهرات وأقمشة الحرير والصندوق الثاني في داخله الرأس الطاهران فيما هو ثمل ينتشي برؤوس مقطوعة ويتطور المشهد دراميا عندما يضعهما في بيت الزوجية فذهب بعيدا في التحليل النفسي لشخص يزيد بن معاوية منطلقا من تركيبة شخصيته الملتبسة هذه. لذلك عندما كتبت السيناريو والغيت ما نسب وجدانيا على لسان الإمام الحسين بأنه يرفض البيعة، حذف تعبير إن يزيد شارب الخمر وراكب الفجور ومثلي لا يبيع مثله. حذف المقطع الأول وأبقيت فقط "مثلي لا يبيع مثله" وقد سألتني حينها سماعة الإمام محمد مهدي شمس الدين لماذا حذف هذا المقطع أجبت أنه قراءتي لشخص الإمام الحسين عليه السلام تتقاطع مع مثل هكذا قول لأن في هذا القول كلاما يتقاطع مع كلماته وهو يغادر أهله للمواجهة الأخيرة مع أعدائه. قال لهم "إن الله حافظكم وحاميكم أوصيكم أن لا تقولوا بألسنتكم ما ينقص قدركم!"

إن تعبير "مثلي لا يبيع مثله" تكفي لأن تضع تحت مفردة "مثلي" كل مواصفات الخير والجمال، وتحت مفردة "مثله" كل مواصفات الشر والعقد الإنسانية. هكذا يأتي البناء لشخص الإمام الحسين عليه السلام ولكل الشخصيات المتصارعة دراميا والمتصارعة حياتيا، الشخصيات الإيجابية والشخصيات السلبية. وبدون هذه الدراسة في عملية البناء الشخصية والدرامية فإننا نضعف قوة التاريخ ونضعف قوة المنطق ونحول قضية الحسين إلى مجرد مشهد تراثي نؤدي أمامه الطقوس المجردة فيما لتلك الواقعة وشخصياتها دلالات عظيمة في بناء الحياة وفي بناء الإنسان.

دعونا نسقط الأحداث على واقعنا المعاصر لأن قضية الحسين ليست حادثة عظيمة فحسب ومصابه ليس مصابا جلا فحسب. الواقعة هي بداية درب مثقل بالصعوبات والأذى ولا يمكن تجاوزها وبناء مستقبل الإنسان في العالم الذي يتخذ من صفات الحسين منارا له في علاقاته الإنسانية وعيشه عيشا آمنا مطمئنا. في معرفة شكل هذا الدرب علينا أن نتعمق أكثر وأكثر في قراءة شخص الإمام الحسين عليه السلام وأن نحدد وسيلة التعبير الأسمى بين وسائل التعبير الا وهي السينما كي نقدمها للعالم

الإنسان إذا ما آمن بأمر ما فإنه يستطيع أن يحقق المعجزات وحتى يستطيع المشي فوق الماء! فقط عليه أن يؤمن بما يريد فينجز المستحيل " آمن - Believe "

بالنسبة للإمام الحسين عليه السلام، فنحن الآن أمام أحداث فيها الكثير من الوضوح ولكننا للأسف نعلم على وضعها خارج مجال الرؤية! فنحيل الحقائق الموضوعية إلى أحداث ضبابية تفقدها مصداقيتها فنبتعد بدون وعي منا وأحياناً بوعي مؤسف، نبتعد عن هدف كل حركة وكل حدث وكل مكان وموقع من مواقع وأحداث ملحمة الطف الخالدة التي إستشهد فيها الإمام الحسين عليه السلام.

مع الوقت سوف نعمل على الغاء العقل في تلقي أحداث ملحمة الطف الفاجعة وفي تلقي أهداف الإمام الحسين عليه السلام. فنحن ندخل في مفردات لا تمت إلى الواقع التاريخي بصلة. وهذا لا يخدم قضية الإمام الحسين عليه السلام وأيضاً لا يخدم قضيتنا ونحن أمامنا مكون من مكونات الطبيعة شخص الإمام الحسين عليه السلام بجماله وجمال أهدافه نحبه حبا جما ولكن أخاف القول "ومن الحب ما قتل"

نحن اليوم في نشوة بعد عذابات تسلطت على عشاق الحسين وعشاق أهل بيت الرسول صلى الله عليه وآله. نشوة حرية التعبير وحرية الدموع التي تغسل الأخطاء التي يقع فيها الإنسان وتصفى الدموع أحزان وجدانه. وهذه الحرية ينبغي أن تقودنا إلى تحقيق فيلم عن الإمام الحسين بتفسير علمي في قراءة التاريخ منطلقين من المنطق. وينبغي أن نهين للمشروع كل متطلبات نجاحه. حينها سوف يتعلم الناس ويتعلم الأطفال ويتعلم الآتون دروس الإمام الحسين عليه السلام كما يتشبعون بالجمال. جمال الشكل وجمال المعرفة وبذلك تتكون شخصياتهم بشكل سليم قادر على فرز الحقائق من خلال الوعي. حينها تصبح قضية الحسين عبر الشاشة السينمائية كوسيلة عصرية تثري المعرفة وتقدم الحقائق كنهج علمي ومنطقي لحياة جديدة .. حياة قائمة على المعرفة والوعي في تجسيد كل الحقائق التاريخية والسينما وحدها هي القادرة على تحمل هذه المهمة وتقديم شخص الإمام الحسين عليه السلام وتقديم واقعة الطف على حقيقتها.

الوجدان الشعبي مهم بقدر ما يتطابق مع شخصيات

كما هي على حقيقتها وأن نراعي ولكن بحذر شديد الوجدان الشعبي المتمثل في مسألة العشق والحزن، الحب والفاجعة. والوزن بين الحقيقة الموضوعية والوجدان الشعبي.

القراءة السينمائية هي لغة عالمية ولذلك ينبغي أن تقدم الأحداث التاريخية بدون إضافات. هذه الإضافات يستخدمها سابقا المنبر الحسيني لإثارة العواطف وهي مطلوبة. وعلينا أن ندرك بأن مسألة البكاء هي مسألة فيزيائية إرثية بالنسبة لنا نحن الشيعة. ولكن المتلقي غير الشيعي، غير العراقي، وغير العربي وغير المسلم لا يريد أولاً أن يرى كثيراً من الدماء تهدر على الشاشة. ولا يريد كثيراً من الدموع تسيل على وجوه المتلقين. هو، أي المتلقي الغربي يريد أن يشاهد أحداثاً مقنعة غير متافضة ويريد أن يسمع حواراً يعبر عن طبيعة الشخصيات المتصارعة وطبيعة الأحداث التي مرت على الإمام الحسين عليه السلام. يريد أن يشاهد قصة محكمة البناء مثيرة الحدث يتم تقديمها عبر شكل تعبيرى معاصر في قراءة واعية للتاريخ. وبهذا فقط يمكنه أن يتعاطف مع الفيلم وبالتالي فنحن نحقق الحقيقة الموضوعية التي تجسد حق الإمام الحسين في موقفه وتجسد في ذات الوقت طبيعة شخوص أعداء الحسين على أكثر من صعيد.

عندما أنتجت الأفلام المتنوعة والكثيرة عن شخصية المسيح عليه السلام، وكلها تؤكد على الجوانب الغيبية في معجزات السيد المسيح الذي كان يشفي الكسح ويجعل الأعمى بصيراً، فإن المخرج الإيطالي الماركسي والفرويدي لاحقاً "بيير باولو بازوليني" أنتج فيلماً عن السيد المسيح بقراءة مختلفة يحمل اسم "إنجيل متى" وقد فسر شخصية المسيح وقوته تفسيراً مادياً وعلمياً وأحال المعجزات المسيحية في الفيلم إلى قوة ومنطق السيد المسيح فيزيائياً وإلى نبلة وإنعكاس هذا النبلة على طبيعة الحياة الإنسانية وحتى البيولوجية. وقد إعترضت الكنائس والفاتيكان على الفيلم لكنهم لم يمنعوا الفيلم من العرض بل وإن الناس قد تهاقت لتري كيف قرأ بازوليني السيد المسيح سينمائياً. فهو عندما جعل المسيح يمشي على الماء لم يفسر ذلك بالمعجزة السماوية التي جعلته يمشي على الماء بل أنه ربط هذه الحادثة بفكرة المعتقد. أن

أن توصلنا إلى حقيقة الواقع سياسيا وثقافيا وإجتماعيا وصولا إلى حسين جميل على شاشة جميلة .. ستعشقه البشرية لو عرفنا معنى الحسين في الوجدان الإنساني.

نحن الآن أمام مرحلة دقيقة وحساسة وقد تتبلور عن أحداث لا نعرف إلى أين ستقود هذه الأمة الإسلامية والعربية والعراقية. ولذا فإن إنتاج فيلم الإمام الحسين عليه السلام وفي هذه المرحلة بالذات هو ضمان سائدة ليس عراقيا على مستوى الحدث السياسي فحسب بل عربيا وعالميا لأن واقعة الطف وقصة الإمام الحسين هو وهي المنطق الذي يشكل الكتاب المرئي وحده في مواجهة الخل ومواجهة

الملحمة التاريخية دون الذهاب بعيدا نحو هذا الوجدان لأن مسألة العشق تخرج أحيانا عن الموضوعية. وهنا أضرب مثالا من الوجدان الشعبي. فالحسين لم يقل تاريخيا "إن كان دين محمد لن يستقم إلا بقتلي يا سيوف خديني" ولكنها مقولة تتطابق تماما مع أهداف الحسين ويمكن الاستفادة من هذا الوجدان الشعبي. ولكن عندما ذهب العباس عليه السلام نحو النهر لكي يجلب الماء وكان هو الآخر عطشانا فإن الوجدان الشعبي وضع على لسانه شعرا يتلوه "يا نفس من بعد الحسين هوني .. وبعده ما كنت أن تكوني" ليس معقولا ولا صحيحا وفي خضم كل تلك التسارعات



المؤامرة التي ترسم خيوطها علنا هذه الأيام. أهداف الحسين. قصة الحسين. معسكر الحسين. منطق المعسكر. معسكر الأعداء. منطق الأعداء لا يكشفها سوى هذا العمل الدرامي الذي ينبغي أن يقدم بلغة تعبير قياسية وترى تفاصيل القصة ويحلل التاريخ بمنطق سينمائي يجسد المنطق التاريخي. وبدونه فإننا سنظل نبكي عاطفيا فيما علينا البكاء عقليا. أتعجبون لو أمطرت دما؟! فأكبوا كثيرا

• الموضوع خاص لمحور فنون في مجلة

لأحداث ومحاولة العباس في توفير الماء لأهل الحسين وأنصاره يجلس أمام الماء كي يلقي شعرا ولكن يمكن الاستفادة سينمائيا ودراميا من مضمون هذا الوجدان الشعبي في أن نجعل العباس يغرف بكفه شيئا من الماء كي يشرب وهو العطشان أيضاً، سرعان ما يرميه ليعود ولكن الأعداء كانوا يرصدونه من أجل تصفيته وقتله بالطريقة التي أستهدها فيها.

قراءة ملحمة الطف وشخصية الإمام الحسين والعقيلة زينب قراءة موضوعية هي التي يمكن

هاشم حنون ... واختزال تاريخ الرسم العراقي! علامات الواقع.... التي لا تمحي



خالد خضير

هل يمكن أن يقضي كاتب سنيًا طوالاً، يتابع منجز فنان ، يقضي أياماً يعاين رسومه ، ويبحث في طبقاتها ، منقباً وكاشفاً عن لقاءه ، يتابع تحولاته ، يكتب الموضوع تلو الآخر ، معتقداً في كل مرة أن هذا قد يكون موضوعه الأخير عنه فلم يبق شيء ، فإذا هو يحث بوعوده وعهوده أمام سطوة تجدد منجز ذلك الفنان؟ هذا ما حدث لي ، فقد كتبت عن الرسام هاشم حنون كثيراً ، وكنت في كل مرة أعتقد أن تلك الكتابات تكفي ، فإذا هو يفاجئني ويهز قناعاتي ، وأجد نفسي مرغماً على الكتابة أمام التجدد الدائم الذي أجده في كل مرة أعاين فيها جديد منجزه ! سيكون استراتيج الكتابة عنه هذه المرة عبارة عن كتابة استعادية وتجميعية من كل ما كتبت عنه سابقاً (تشابه في ذلك المعارض الاستعادية التي كثيراً ما تقيمها المتاحف والمؤسسات الفنية لبعض الفنانين بهدف تغطية منجزهم خلال مدة زمنية قد تمتد أعواماً) فسأستعرض خلاصة ما كتبت عنه عن مراحل تحولاته ، وتطور أشكاله وكشوفاته ، وفهمه للرسم ومهامه ، خلال سنوات طوال قضاهها محترفاً الرسم وسنوات من متابعة دائمة ثابرت عليها خلال تلك السنوات ، وأجملت ما توافر لي من اكتشافات لمناطق أعتقدها خبيئة و سرية في منجزه الإبداعي ، الأمر الذي كان يتيح لي أحياناً كشوفات قد تكون مرت من دون أن يلحظها الآخرون ، مضيفاً لها ما تلمسته خلال زيارة أخيرة قمت بها إلى مشغله في عمان (جبل لوييدة) حيث يقيم.

. و وسم الناقد شاعر حسن آل سعيد تلك البنية الخفية بـ(المدرک الشكلي) .

كان الرسام هاشم حنون (يوزع أشكال لوحاته ومراكز الثقل فيها اعتماداً على بعض من الأنظمة الخفية التي وسمتها بـ(البنية الهيكلية المتجهة) التي تم تأسيسها على فهم يقسم السطح التصويري للوحة إلى منطقتين طوبوغرافيتين تبعاً لدرجة قداستهما ، مما أنتج بنيتين هيكليتين متجهتين هما:

الموت والخلود

البنية الهيكلية العمودية (الإرتفاعية): وقد وسمها القاص العراقي محمد خضير بـ(العروج العمودي للشهداء) ووسمتها بـ(بنية الموت والخلود)، وتتألف من منطقتين طوبوغرافيتين: مثلث أسفل هو (مثلث الوجود الدنيوي) رمزاً معادلاً للوجود الدنيوي ، بضمنه الموت كحقيقة دنيوية . ويمثل المثلث الأعلى (مثلث الانبعاث) والخلود السماوي وهو ما يمثل الموت كحقيقة أخروية ، وتمثل نقطة التقائهما ، في مركز اللوحة (باب السماء) الذي تخترقه الروح في صعودها إلى الأعالي . يمكن أن يجسد الشكل الناتج نحتياً بالساعة الرملية ، حيث تتسرب بقايا الجسد (التراب) ليتسامى الهواء (الروح) إلى الجزء العلوي (السماء) . وتتجه فيها موجودات اللوحة الأكثر قداسة من الأسفل إلى الأعلى رامزة إلى صعود الروح وتساميها إلى خلود العالم الآخر (السماء) وبطلها المشخص هو السيد المسيح أو ربما هو آيتانا ، الراعي الذي ارتفع إلى السماء في الفن العراقي الراقدين القديم . إنها بنية قديمة ظهرت في أساطير وحكايات ومعتقدات ومبانٍ معمارية كالمزقورات التي اتخذت معماراً هرمياً (مثلثاً بلفاً البعدين) تحتل زاوية الرأس فيها (أبراجاً) يصفها (اندريه بارو) بأنها: "كانت ترتفع عالياً فعالياً فوق السهل ، وتكون متوجة بمعبد يقصد من ورائه على وجه التأكيد تسهيل هبوط الآلهة وصعودها إلى السماء" ، أي إن باب السماء هي ذات النقطة التي كانت تتجسد عند العراقيين القدماء " بخلوة تأخذ صفة مميزة بشكل غرفة مستطيلة ذات مدخل جانبي ومنصة " وأبرز نماذجها في معابد (عشتار ننجورساك) و(نني زازا) الذي كان ينتصب في مركزه (الحجر المقدس) . وتجسدت هذه البنية في (إناء الوركاء النذري) وهو واحد من أهم الآثار

سوف نحاول هنا (تتبع النسغ التحولي الذي سلكته مسيرة المتوالدات الإسلوبية المستمرة من مرحلة إلى أخرى للفنان ، بتتابعها التاريخي ، بعد أن صارت تاريخاً ، وامتلكت بذلك استقرارها ووضوحها الرؤيوي والدلالي وبذلك إمكانية تسجيلها بوصفها تاريخاً و إعادة وضعها في مكانها المناسب من المعايينة النقدية مجدداً ، بطريقة قد تعمق كلما اقتربنا منها أكثر) .

متجهات أسطورية

فرض منجز هاشم حنون نفسه على نموذجاً تطبيقياً يستجيب لإعتقادي الشخصي بوجود (بنى شكلية طوبولوجية) يُقيم عليها الفنانون هندسة لوحاتهم ، ففي محاضرة لي في مركز الفنون ببغداد عام ١٩٩٣ أوضحت أنّ الفنان - أيّ فنان - يُقيم لوحاته اعتماداً على أبنية سرية تشكل طوبوغرافيا لوحاته خلال حقبة زمنية محددة ، وأنّ جهد الناقد يجب أن ينصبّ على ما يؤكدّه بإشلال " جعل التمثيل الهندسي للتجربة الإبداعية ممكناً وصولاً - إلى ما يسميه بإشلال نفسه - (الكمية الممثلة) وهي مرحلة وسطى بين الملموس والمجرد ، بين الهندسي (الهندسة) والتجريدي (الرياضيات) حيث ينتقل الإهتمام بالظواهر إلى البحث عن السببية الرياضية ... وأنّ هذه البرهنة لا مناص فيها من الانتقال أولاً من الصورة إلى الشكل الهندسي ثم منه إلى التجريدي حيث تحل محل الصور الأشكال الهندسية المناسبة " ، إلا أنّ هذا المهندس يعد مرحلة وسيطة ، فالهدف النهائي لا يتحقق إلا بعودة ثانية من التجريدي إلى التعبيري عبر الهندسي (أي من الرياضي إلى الأيقوني فالصوري) بواسطة لغة التمثيل والتصور والتحليل النقدي. وقد سبق للخبير بالفن الإسلامي الكسندر بابا دبولو أن وسم هذه البنى السرية بـ(الهيكل الرياضي) وكانت أهم مكتشفاته (البنية الحلزونية - العرسيكية) تلك التي اتخذت بنية هيكلية للفن الإسلامي - حيث أكد " أن الأشكال في الفن الإسلامي منظمة لا بواسطة حدس فني فقط بل بمقتضى (هيكل رياضي) كبير هو بصورة عامة اللولب أو العرسة المؤلفة من لولبين متعارضين) " وهو ما أشر عن كشف البنية الهيكلية التي كان يقيم عليها الرسام الإسلامي يحيى بن محمود الواسطي أعماله في الرسم

النحتية التي تصور طقوس الزواج المقدس رامزا لزواج عشتار (انانا) وتموز (دوموزي) وتقدم ذات التصور المعماري، حيث تتشكل بنيته المعمارية من مستوى أعلى تحتله الآلهة ومستوى أدنى يحتله الماء، فيما تحتل بقية الأحياء مستوى أوسط وهو ذات معمار أسطورة تموز-عشتار وتطابق تصور المصريين القدماء لمعمارية الكون. كما ظهرت ذات البنية في عدد من الحكايات والآثار الإبداعية الحديثة.

المدن الفاضلة

البنية الهيكلية الأفقية : وقد وسماها القاص محمد خضير بـ (التضحية في وضع أفقي) وتتضمن عدة بنى فرعية تشكلها دائماً كتلة أشخاص (فكرات = أشكال) تتجه وجهة عرضية أفقية من اليمين إلى اليسار دائماً وقد نجد جذورها في الفن العراقي الرافديني القديم ضمن مشاهد التقديم الكلاسيكية في الأختام الإسطوانية، وفق (مستوى أرضي) تكون فيه حركة الشخص رحلة دنيوية أرضية تجاه خلود أرضي نحو بناء مدينة فاضلة هي حصيلة بناء عمل اجتماعي.

لم يكن الفصل التام بين (المقدس) و (المدنس)، أو لنقل بعبارة أخرى، بين (الإنساني) و (الإلهي) أو (الفيزيقي) و (الميثافيزيقي) ممكناً تماماً، إلا أن سعي الفن العراقي الرافديني القديم لتحقيق هذا الهدف لم ينقطع، كما يؤكد اندريه مالرو، وهو ما كان يحاوله هاشم حنون تماماً، فبنى لوحاته التشخيصية عليه، تماماً مثلما كان يغلف العراقيون معابدهم (=المقدس) بكساء (حائط) يغلفها ويعزلها عن (دنس) العالم الخارجي (=الدنيوي)، كانوا يسمون ذلك الحائط كيسو، وقد تكون هذه الكلمة جذراً خفياً لكلمة كيس العربية.

الكائن الحجر

زامنت تلك المرحلة الثرية، بدور تطور هام آخر كان يجر منجز الفنان نحو (التجريد) - ونحن نضع الكلمة بين قوسين لأن هاشم لم يعرف التجريد المطلق حتى في أكثر أطواره تجريدية، وذلك ما سنفصل القول فيه، فقد تطور شكل المسلة الواضح ذو الكتابة المسمارية في تخطيطاته ولوحاته أواخر السبعينات إلى شكل يوحي بشاهدة القبر أو يشبه القبة حيناً والمحراب والأهرام حيناً آخر وكلها وسائل للخلود أو للوصول إلى السماء

مما شكل انتقالة باتجاه تراجع الموضوع الأدبي (النثري) بدرجة محسوسة وترسيخ تحول البطل شيئاً فشيئاً إلى كائن رمزي من دون ملامح شخصية محددة سوى ما يوحي به من ملامح وتركيبية ناتجة عن مزج أهم عنصرين من عناصر التكوين هما: التراب والماء، حيث كان كأنه يتخذ شكل شواهد القبور والحجارة القريبة من الشكل الإنساني، الذي أحيل نشأته إلى جذرين ميثولوجيين هما: المسيح (وربما الراعي آيتانا في الفن العراقي الرافديني القديم) الذي كان يظهر في لوحاته التعبيرية، في التسعينات، مشخصاً بملامح كلية، بينما يتعلق الجذر الثاني بقديسية الحجارة (تعتقد بعض الأقوام أن أرواح الموتى تسكن شواهد القبور)، فحدثت مزوجة ميثولوجية لاواعية بين هذين الجذرين (الصخرة كانت المسيح - الإصحاح العاشر العدد الرابع)، فتمت إعادة عكسية لتحويلات الشاهدة، التي هي ناتج عنصري الماء (وخلقنا من الماء كل شيء حي - الآية) و التراب (كلهم لآدم وآدم من تراب - الآية) فتتألف الشاهدة من عنصري (الماء + التراب)، ليتشكل منهما الطين الذي تتلبسه الروح وتقرضه الشمس كأننا يشبه الشاهدة، أصابها الجفاف، فانفصلت عناصره من جديد بعملية (ميثو - كيمياوية)، ليتخلف عنها: كائن حجر، يحتل قاع اللوحة، ويرتفع الماء غيمة تسبح في الأعالي.

أيقونات

إن تشبع الرسام هاشم حنون (بجينات) الفن العراقي الرافديني القديم كان يبغي النسخ الرابط بذلك الفن قويا في كل انتقالاته بين التشخيص والتجريد، فعلى الرغم من حدوث انقلاب كبير في (معتقداته) حول الرسم وأهدافه، إثر تحوله نحو التجريد، فإن مصغراته كانت تطرح إشكالية فكرية جديدة، حيث شهدت محاولة جادة وهامة ضمن المشهد التشكيلي العراقي في توظيف (البنى الأيقونية) التي كنت ومازلت أعتقد أن الفنون العراقية الرافدينية القديمة كانت تتخذ منها أيقونات، وأهمها: أيقونة مناظر التقديم الكلاسيكية حيث الإله الجالس على العرش قبالة رجل يستلم صولجان الحكم بمفرده أو ضمن موكب، وأيقونة البطل المخلص نصف الإله كلكامش الباحث عن الخلود، وأيقونة الصعود إلى السماء حيث

يرتفع الراعي (آيتانا) ، وأيقونة الزقورة ، وأيقونة الموكب الذي تشكله حشود من المتعبدين الواقفين مشبوكي اليدين ، وأيقونة التميمية التي تسمى شعبياً (الحرز) التي ستكون الأيقونة الأكثر أهمية في المرحلة التجريدية أواخر الثمانينات من تحولات الفنان.

يؤكد إتكاء منجز هاشم حنون على أيقونات فن ما بين النهرين كبنية هيكلية ، تطابق رؤيته و الرؤية السائدة للفن العراقي الرافديني القديم في كونه امتزاجاً لرؤيتين قد يبدو من الغرابة والصعوبة تحقيق امتزاجهما معاً : حيث لا تقيم أولاهما الاعتبار لما هو خارجي ،

قدر إنصرافها إلى الجواني ، فتجد في التجريدي ضالتها. بينما ينصب الاعتبار الرئيسي عند الأخرى ، على الموضوع الخارجي المرئي ، لذا نحن لا نعتقد أن التحولات الأسلوبية التي توضحت مؤخراً عند هاشم حنون كانت من دون مقدمات (وهذه عندنا تقوم مقام المسببات الجوهرية) ، بل حدثت بفعل تعبيرين جذريين في فهمه لما هو إلهي و سام و رفيع و روعي و مقدس أولاً ، ولدور السطح التصويري ثانياً ، ليس باتجاه التجريد فقط ، كما ذكر الناقد فاروق يوسف ، بل باتجاه محاولة تحقيق أكبر اقتراب من المادة التي يشغل عليها ، وعبر معالجة تقنية لأحافير اقتطعها من نسيج حائط ، من قطعة جنفاص عتيقة متهرئة (كان يلصق خرقاً من الجنفاص المتهرئ على سطح اللوحة) ، وربما من أي سطح صدام ترك الزمن بصمة مكوثه الطويل عليه ، أو مقطع عرضي أخضع لمعاينة مجهرية ، والأهم من كل ذلك ، حدوث تحول مهم في فهمه للوحة ، منذ سنوات قليلة ، باعتبارها حقلاً (سطحاً) مسكوناً بالأصباغ والخطوط والأشكال ، يخضع لضروب شتى من تجارب الفنان الشكلية والتقنية ، أكثر من كونها تكويناً ، أي بمعنى آخر أن تمثل اللوحة شيئاً أكثر من أن تكون تشبيهاً لشيء.

علامات المدن الملونة



ربما نقرّ أن الفنان هاشم حنون بدأ يتجه مع الموجة المتجهة بقوة نحو التجريد التي بدأت تسود الفن العراقي ، وركبها الكثيرون على اختلاف مستويات وطرائق فهمهم وتمثلهم لها ، أو أنه لا يُقدم إلا ما يقدمه الآخرون ، سطحاً تتشاكل موجوداته مع آثار الجدران وبقايا الزمن عليها ، ممّا يضيق فعل الرسم في اللوحة باتجاه موته ، إلا أننا نعتقد أن حيوية كامنة في هذا المنجز ، كرّستها محاولة الفنان الواعية باصطفاء صور من متعرجات الواقع المرئي يومياً : آثار و لقي و أحافير وعلامات ، تشاكلها صور مستثارة من ذاكرة (معرفة) صقلتها الخبرة ، هي ليست بالضرورة ذاكرة الفنان وخبرته وحده ، لكنها بالتأكيد ، ذاكرة خزنت نماذج لا حصر لها من (كتابات أولى) مُستمدة من بنية أيقونية عراقية قديمة و شعبية هي (أيقونة التميمية) حيث تملأ المساحات بعناصر صورية شتى : علامات وخطوط و نقاط هي في حقيقتها مختزلات صورية انفصلت عن وجودها اللغوي أو ربما سبقت وجوداً ، كما انفصلت أحياناً عن سطح اللوحة الذي سكنته الذي يُحتمل أن يكون الفنان قد اشتغله بمعزل عن كل الأشكال التي يحتمل أن تستقر فيه.

لقد أقام الفنان أربعة معارض مهمة امتدت منذ عام ١٩٩٦ في بغداد (قاعة دجلة) ، و عمان ١٩٩٩ (قاعة الأندى) ومدن ملونة في عمان (قاعة قاعة كاليري) عام ٢٠٠٢ ، و فضاءات ملونة في عمان. لاحظنا وما زلنا أنه رغم توجهه المتزايد مؤخراً

(معارضه التي أقامها خلال إقامته في عمان : مدن ملونة، فضاءات ملونة وغيرها) إلى محاولة تقديم بناء لامركزي للوحة ، أي لوحة بلا هيمنة لكتلة مركزية ، مما يعطى منجزه طابعاً غير مخطط له ومناقضاً للصرامة والقصدية التي وسمت أعماله التشخيصية طيلة السنوات الماضية ، ويفرض أعباء جديدة على النقد الجاد الذي يتابعه ، وإن المرحلة الحالية في تطوره الفني ، على الرغم من أنها كانت جزءاً من تكريسه التجريدية رؤية فنية ، إلا أنها ، كما يقول بلاسم محمد: "قدمت نسيجاً من العلاقات المنطقية ، محاولاً شرحها و تبسيطها اعتماداً على المرجع (خصوصية البيئة)" ، فيؤسس نظاماً علامياً ناتجاً من بحث أركولوجي في بقايا الواقع - أثر الواقع - (كل نواتجه التي قد تبدو عرضية) وبين ما خزن الفنان في ذاكرته عنه من صور وعلامات ومستحثات للرؤية . تؤسس اللوحة (معرض مدن ملونة) على بنية البساط أو (المدة) كما تسمى في لهجة الفرات الأوسط في العراق ، وهي نوع من البسط تصنع من الصوف وتلون بألوان زاهية متعددة . ويمكن تلمس الامتلاء الواعي والاحتفاء غير المحدود بموجودات الواقع في كل أعماله الأخيرة ، فهو لم يعرف التجريد ويمارسه كما يفعل الكثيرون ، إنه يمتلك ذاكرة استثنائية تفرض سطوتها عليه ، فما شاهده ذات مرة في مكان أو في ركن مهمل أو جدار ، سوف يستعيده يوماً ما ، إنها (موديلات جاهزة) رهن ذاكرته ، يستل منها ما يشاء ، من دون أن يعرف كيف ومتى يحدث ذلك . و على الرغم من حرصه الواعي على إخفاء (مصادره الواقعية) ، إلا أن مصدر الشيء (فكرة الشيء) أو بكلمة أدق (بصمة الواقع التي لا تمحي) تكون قد تركت (علامة لا يمكن إزالتها) ، لأنها (الجرثومة الطوبولوجية) التي هيكل الفنان بناءً لوحته عليها بطريقة لاواعية منذ وضع أولى لمساته على سطح اللوحة . فعلى الرغم من الحرص الواعي للفنان على إخفاء مصادره الواقعية ، فهو لم يتمكن إلا من قمع بعض العناصر الأولى حيث تظهر بضعة اختيارات من جزئيات الشكل ، بينما قمعت تفاصيل محددة من أجل إفساح المجال للذاكرة أن تضيف عناصرها المكملة ، إنها ذاكرة تمتد إلى الفن العراقي الراقديني القديم الذي تمثله ثقافياً و جينياً.

في معرض (مدن ملونة) ، وهو أهم معارضه التي أقامها في عمان كاليري عام ٢٠٠٢ ، تظهر علامات المدن واكتظاظها بموجوداتها وساكنيها وعابري سبيلها دون ما اعتبار لمنطقية (الزمان)، إنه يعيد بنائها من فترات قديمها ، وآثار جدرانها ، طبقة فوق أخرى ، بشرى لوني مدش ، واكتظاظ شكلي بكل ما جمعه الذاكرة ، ليس من (علامات المدينة) وحدها بل ومخزونات مما رسمه الآخرون عنها ، منذ بواكير الفن العراقي المعاصر وحتى وقتنا الحاضر ، فكل لوحة من المعرض لا تحيلنا فقط لكم هائل من موجودات المدن ، معماريتها ، ناسها ، أطفالها ، عربات الباعة بل وتحيلنا إلى كم هائل أيضاً من فن العراق القديم و الرسوم العراقية المعاصرة التي اتخذ فيها فنانوها المدينة مرجعية أيقونية لهم، لوحات : جواد سليم ، نزيهة سليم ، حسن عبد علوان ، فائق حسن في أعماله القريبة من توجهات جماعة بغداد للفن الحديث وبقية فنانين جماعة بغداد ، خالد وهل ، ستار كاوش ، و"حيثما يكمن سر المدينة: في كل ذرة تراب تطير إثر أية حركة داخل المحيط، فمسالك المدينة قد تكون مطبوعة على سحنة وجوه ساكنيها ، فمثلما البشر يتبادلون الأثر مع المنطقة التي يسكنون تكون وجوههم جغرافية محيطهم ... ستكون الفرصة أوفر لسكان شوارع المدينة (المتجول الدائم) في اختبار روح المدينة، ففي الطرقات وعلى الأرصفة (مسارح عيوننا) لحظات زمن العابرين مخزونة في أثرهم المكاني، وفي الشارع (الطريق - الرصيف) الكل عابر ، لحظات فرار مستمرة كما الحاضر ، والوجود هش حيث الجريان السريع المحسوس للزمن ممثل بالأدوات - الأشياء - البشر إنه مغزى الحياة المتقارظ مع سكون البيت وحدوده (القبر)" كما ذكرت ببلاغة هناء مال الله ، وبذلك لا يختزل هاشم حنون تاريخ المدن التي وطأتها قدمه ، بل وتاريخ الرسم العراقي و (المديني) منه بشكل خاص!

معراج حشود المدن

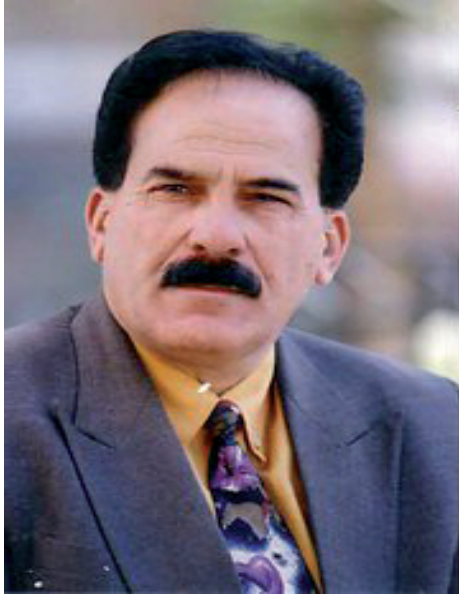
يبقى إذن أثر علامات الواقع (عناصر المدينة) جاثماً في معرض قاعة دجلة ١٩٩٦ ، فاللوحة تملؤها: حشود من شخوص وأجزاء شخوص ، وجوه ، أطراف ، بيوت ، أجزاء بيوت ، شبابيك ، منائر ، و قباب جوامع مزججة وأئمة ، أسواق ، بضائع ،

بعضاً، وترنو المشاهد بنظرة صمت كئيب.
تنتصر أشكال الواقع في بعض أعماله، بينما ترتد
لصالح أشكال الذاكرة في أخرى. ولكنها أبداً
تعيد أبنيتها ومدنها وفق الخرائط الهيكلية الأولى
وكأنها قدر كتبه هاشم حنون على نفسه وظل
وفياً له !

جسور، إشارات، جدران، أرصفة، ذهب ونفايات،
حيوانات سائبة، شواهد قبور، نخيل، طرق،
تمائم، دوائر وأشكال هندسية، عربات باعة،
بقع ضوء وأقواس قزح، وسيل عارم من الرموز
والأشياء والشفرات والمتاهات، فاللوحة تبني
بشكل مسرب لوني يشقها طولياً يملؤه مثار من
ألوان وإشارات وشخوص، وما عن الذاكرة أن تلقي
بمحتوياتها، حشد مكتظ تكتسحه قوة إعصارية
ترفعه من قاع اللوحة إلى الأعالي .
بينما حفلت أعماله في معرضه (قاعة الأندى)
بإستقرار وركود وحزن سوداوي، تملأ سطح
اللوحة أشباح البشر السوداء، وهي ترقب بعضها



مؤهلات الناقد المسرحي



د. باسم الأعسم

إنّ الذين يدعون النقد كثيرون ، ولكن ليس كل من يدعي النقد ناقدًا ، كما أنّه ليس من مارس كتابة التعليقات النقدية السريعة أو العروض المرتجلة ذات الطابع الصحفي الخاطف يمكن أن نطلق عليه صفة (ناقد مسرحي) ؛ لأنّ النقد وبمختلف أنماطه ، لم يعد ترفاً فكرياً أو مجرد إنفعالات شعورية ، بل هو فن وعلم كسائر العلوم الإنسانية التجريبية ، له أصوله وتاريخه ومناهجه منذ أن استقام في اوربا نوعاً أدبياً متميزاً في أواسط القرن التاسع عشر.

قد تطور النقد « إلى درجة أنّ القرن العشرين سمي بقرن النقد . ليس هذا حسب بل ازدادت أهمية النقد إلى درجة تثير القلق ، لأنّه صار يضم جميع الأنظمة العلمية والفلسفية ، كما صار النقد من أكثر فعاليات الأديب نبلاً وسمواً » .

بالمخاطر . وغالباً ما يخدم الناقد المسرح عندما يرصد كل ما هو سلبي . فإذا قضى معظم وقته متذمراً فهو في ذلك مصيب ... ويشارك الناقد في اللعبة المميتة ، عندما لا يتحمل هذه المسؤولية أو عندما يكون بمستوى المسؤولية وعندما يقلل من أهميته .

وفضلاً على ذلك ، فالناقد بوصفه باحثاً وخبيراً ، له سلطته التنفيذية والتنظيرية - النسبية وليست المطلقة - في بلورة وجهات نظر إنسانية تخص عمله ، ولذا ، فإن الاستغناء عنه يعد خسارة محققة لا تعوز ، إذ إن وجوده داخل الحركة المسرحية ، ضرورة لا غنى عنها ، لأنها لا تستقيم من دون حركة نقدية ناضجة تقوم مساراتها وفق أفضل الصيغ الإبداعية .

وما دام النقد فناً إبداعياً ، فإن الناقد الذي ينجح في مجاله يعد فناناً وليس " هناك عالم يضطلع بمهمته أكثر دقة من مهمة الناقد . ولكن إذا كان الأمر مجرد بحث لاستخلاص الحقائق ، فهذا لا يكفي . فلا بد للناقد أن يعيد خلقها ، ولكي يؤدي هذا فإنه يحتاج إلى المقدرة الفنية للشاعر وكل ما يتمتع به العالم .

هذا يعني ، أن على الناقد أن يمتلك لغة مشحونة تتيح له القدرة على التعبير عن رؤياه بطريقة قادرة على الإقناع والمقدرة في استخدامها بشكل سليم ، وأن يستخدم على نحو متوازن المصطلحات المناسبة في مواضعها الحقيقية .

من هنا ، تتجلى بوضوح ضرورة إلمامه باللغة الأجنبية ، لأنها تساهم في إثراء رؤيته الثقافية والمعرفية .

إن الناقد الجيد ، هو الذي يكتب وفي ذهنه آراء علمية مدروسة عن النقد والمسرح معاً ، ومن ثم معرفته بمناهج النقد والمذاهب المسرحية العالمية .

وإذا لم يتمتع الناقد بهذه القدرات ، فسوف تكون كتاباته النقدية على هامش الحياة الثقافية .

يقول المخرج الروسي ستانيسلافسكي : الناقد بحاجة إلى معرفة علمية وأدبية واسعة ، لكي يستطيع أن يحكم من خلال مؤلفات جميع العصور وجميع الشعوب على الناس والحياة مما يصوره الشاعر والفنان ... إنه في حاجة إلى عقل نهم يحلل ويشرح الفن ... يجب على الناقد أن يعرف معرفة

ومن ثم ، فهو منجز حضاري ومسؤولية لا يقوى على حملها إلا من كان أهلاً لها .

وينبغي على من يريد دراسته أن يتوفر على مؤهلات أو شروط عدة بحيث تجعله متفرداً عن سواه على المستويين الثقافي والمعرفي .

ولو لم يكن الأمر كذلك ، لحق القول : إن كل من ادعى النقد أو مارسه عدّ ناقداً ، وهذا غير ممكن إطلاقاً .

إذن من الشخص الذي يمكن أن تطلق عليه صفة (ناقد) ؟

وما المؤهلات التي يفترض أن يتحلى بها ؟
إن على الناقد المسرحي قبل أن يتصدى لعملية النقد ، وقبل أن يدعيه ، أن يعيش طويلاً في المسارح يشهد ببناءها ، ويعرف مشكلاتها ... ثم يشاهد روائعها المختلفة ... يشاهد المسرحية الواحدة المرة والمرتين والثلاث ... لابد للناقد المسرحي ... أن يقرأ خوالد التراث العالمي بلغة أجنبية أو لغتين أو أكثر ... يقرأ ويعيد القراءة ... ففي كل قراءة لأثر جليل كشف جديد ... وفي كل مشاهدة علم جديد .

إن الناقد القدير ، لا يكتفي بما وفرته له الطبيعة من مواهب فطرية ، لأن المسرح بمثابة مدرسة وميدان خصب لعمل الناقد ، فحري به إذن ، أن يتسلح (بالخبرة) المسرحية على مستوى النقد الفني وعلى مستوى الحياة أيضاً ، لأننا بحاجة إلى " الناقد المسرحي الذي يحتاج إلى أن يزود نفسه بكافة الوسائل التي تستطيع أن تخلق منه أداة صالحة في تدعيم أصول رسالة المسرح الفنية والاجتماعية ، وانتشالها مما قد يشوبها من سطحية وأبتذال .

إن هذا الأمر يقتضي ممن ينذر نفسه لممارسة النقد ، أن يكون على وعي مسبق بمهمته الخطيرة وحينذاك يكون النقد خلافاً ، والناقد مبدعاً . ومن دون مساهمة النقد ، لا يتمكن الخلق الإبداعي من إدراك القيمة الحقيقية لما أنجزه وبالمدى المطلوب .

وليس اعتباطاً أن يعترف العالم المتحضر بمقام الناقد وقدره ، بحيث يراه لازماً في المجتمع وسبباً من أسباب نهضة الأدب والفن اللذين يمثلان المرأة الحقيقية العاكسة لصورة المجتمع وحضارته .

" إن الفن الذي يخلو من النقد فن محفوف

كاملة تكنيك الكتابة (تقنية - الباحث) وتكنيك (تقنية) الفن المسرحي بجميع تفصيلاته بدءاً من سيكولوجية الإبداع لدى الفنان وإنهاء بالأطر الخارجية لعمله ، وميكانيكا ومعمارية المسرح ، وشروط العمل المسرحي . الناقد في حاجة إلى التعرف على الفن المسرحي للشعوب الأخرى .

ومن الجدير بالذكر ، أن معرفة الناقد بهذا كله ، ليست كافية ، ما لم يكن هناك منهج نقدي يعتمد عليه مرتكزاً رئيساً في عمله التطبيقي ، على النحو الذي يميز شخصيته ، ويحدد هوية نقده ، عبر أدواته المستخدمة في الكشف عن القيم الإبداعية الكامنة في العمل الفني .

ومن دون المنهجية ، فإن الحركة النقدية ، سوف تعثرها الأمزجة الشخصية وتتقاذفها النزعات الفئوية الفجة والأحكام المرتجلة وهلم جرا .

ونتيجة لشيوع النظرة السطحية التبسيطية لمهمة النقد المسرحي ، إفتقرنا إلى النموذج المتخصص ، الذي يتمتع بالخصائص النقدية النافذة ، كسعة الأفق ، وسرعة الاستجابة ، والبراعة في المقارنة ، والدقة في التحليل ، والموضوعية في إصدار الأحكام ، ورؤية العمل الفني بحقيقته .

إن على الناقد أن يكون كما قال الناقد (ماثيو آرنولد) قادراً على أن " يرى الشيء كما هو في الحقيقة ، وإلا يزيغ في ضباب من ميوله الخاصة وأفكاره السابقة . ومعنى ذلك أن يكون خالياً تماماً ومتجرداً عن كل ميل من أي نوع .

وإذا ما أراد الناقد المسرحي أن يتفرد عن سواه من النقاد ، كيما يكون أكثر تأثيراً في الجمهور وجميع العاملين في العرض المسرحي ، الأمر الذي يجعل المؤلف والمخرج والحرفيين ، يأخذون بآرائه النقدية الصائبة ، بحيث يضطرون إلى مراجعة أنفسهم ، وإجراء بعض التغييرات والتعديلات على العرض ، فلا مناص له من أن يدرك ، بأن مهمته تبدأ منذ اختيار النص والممثلين مروراً بمتابعته للتمارين المسرحية وما يصاحبها من اشكاليات ، وانتهاء بإسداد الستارة ومغادرة الجمهور الصالة .

صحيح أن الناقد يعد واحداً من المتفرجين ، لكنه يتميز بأنه متفرج موسوعي ، مثقف الحواس ، وتلخص آراؤه وجهات نظر الجمهور ، ولذا ، تقع عليه مسؤوليات جسام ، ليس على مستوى التعبير عن قناعات المتفرجين ، وتنمية الذائقة الفنية

لديهم ، أو في الارتقاء بحواسهم فحسب ، وإنما في توجيه العاملين أنفسهم في الإنتاج المسرحي ، دونما الاقتصر على أحد بعينه ، حيثما وجد أن الضرورة تستوجب منه إبداء ملاحظاته النقدية الرصينة وليست العابرة ، وفق حوار تسوده الديمقراطية المرتبطة بمناخ الإبداع .

وسوف تصبح الفائدة أكثر جدوى ، عندما يمتلك الخزين النقدي الذي يبرر ملاحظاته إزاء العرض المسرحي . إذ عليه أن يصل " إلى جواب صحيح أو قريب من الصحة بقدر الإمكان . على الناقد ألا يقول (نعم) أو (لا) ويذهب بعد ذلك إلى حال سبيله أو يضع رجلاً على أخرى ثم يغفو ويستريح ... بل عليه أن يفسر دائماً (لاءه) أو (نعمه) .

أما الناقد الجاهل ، الشديد الثقة بنفسه ، والمتعصب ، بلا مبررات عقلية مقنعة ، فهو ضار ، لأنه ضيق الأفق ، وما أكثر هؤلاء الذين اصطنعوا بسبب نقدهم الساذج هذه العلاقة الشاذة بين الفنانين والنقد المسرحي .

والآن ، هل يستطيع الناقد أن يؤثر في المؤلف أو الممثل أو المخرج ، بحيث إن تعليقاته تجد لها صدى مدوياً على نحو إيجابي ؟

الجواب ، نعم ، فإن المتطلبات الذوقية ، ولا نقول الفكرية ، تقتضي من الناقد " أن يكون بمستوى (الفنان) سواءً كان كاتباً ، أم مخرجاً أم ممثلاً أم حرفياً ، وأن يلم بإصول وتقاليد العمل في هذه المجالات لكيما يبيح لنفسه كيل المعارف والتوجيهات لهؤلاء الفنانين وباختصاصاتهم الدقيقة .

ومثلما يكون الناقد قادراً على التقويم ، وهذا جزء من طبيعته ، فينبغي أن يحكم عقلياً على قيمة وأصالة الموضوع ومدى الأساليب المستخدمة في التعبير عن الموضوع نفسه .

وليس المهم أن يكون حكمه النقدي إزاء العرض المسرحي ، بالسلب أم الإيجاب ، الأهم من ذلك أن يكون مؤثراً وعلى قدر مهم من الموضوعية ، لأن الناقد المؤثر يستحوذ بصورة كاملة على احترام هؤلاء المبدعين حتى لو كان سلبياً . إنه يكتسب الحق في أن يصغوا إليه بإقتراب تفكيره منهم ، وبما تثيره تحليلاته من المسألة والرغبة في المعرفة وبأهمية وأصالة مالا بد له من أن يقوله .

معهم ويناقشهم ، ويراقب أعمالهم ، ويدخل وسيطا بينهم وبين الآخرين . وسأشد على يديه إذا ما أمسك بالواسطة وشغلها بنفسه .

إن الناقد ، إذا ما بلغ (سن الرشد) النقدي ، فإن آراءه سوف تتحول إلى وجهات نظر نقدية موضوعية ، لأنها خالية من الهذر . معنى ذلك ، أن لا مجال لتحكم الذوق المجرد ، أو الاجتهاد الشخصي غير المدروس في تقديرات الناقد . فالنقد ، يمثل جانباً من رؤيا عامة إلى الكون والحياة ، ونظرة فلسفية في حقائق الإبداع الأدبي والفني . وأما الذوق المجرد وحده ، فلا يمكن أن يعول

وحينما يكون الناقد قاصراً عن أداء مهمته هذه ، فإنه يكون قد أثبت عدم جدواه ، لأن النقد تعبير عن الناقد ، مثلما أن الأدب يمثل الأديب نفسه .

إن الناقد ، لا يقدم (بورتريتا) أي صورة قلمية عن العرض الذي ينقد ، إنما يقدم (بورتريتا) عن شخصيته نفسها .

وإن الناقد الذي ينقد (مؤلفاً) أعلى منه في المستوى (المسرحي) من حيث الأفكار والمعالجات سيرتكب نقداً (تراجيكوميديا !!) لأنها ستقدم خلاصة ممسوخة ومشوهة عن إدعاءات هذا الناقد . كما أن المقالة النقدية ليست (بورتريتا)



على حكمه النقدي . من هنا تبرز أهمية الخبرة الفنية والحياتية ، فالناقد " ينبغي أن يكون مشاهداً قديراً ذا خبرة وتدريب لاستيعاب النصوص والتطبيقات المسرحية بشكل كاف يمكنه من تحديد قيمتها عبر مصطلحات نقدية شاملة ، من أجل أن ينيّر كلاً من المبدعين والمتلقين للعمل الفني .

للمسرح الذي ترى عرضه ، وإنما هي أيضاً (بورتريت) مؤلف عن الناقد في نقده.

إن على الناقد أن يكون منتمياً إلى الوسط المسرحي ، وحينئذ ، يكون أقدر من سواه على فهم مقتضيات العمل المسرحي ومتطلبات النقد الفني .

وكلما كان الناقد أكثر تماساً مع الوسط المسرحي كان الحال أحسن " والخير كل الخير في وجود الناقد بيننا ، يلتقي بالمثلين ، يتحدث



لماذا نقرأ ؟ ... لماذا الأدب ؟

القاضي رافد المسعودي

أننا نقرأ ربما نجد متعة في المقام الأول... والمتعة قد تتخذ أشكالا مختلفة ، فمن الناس من يقرأ لتزجية وقت الفراغ ومنهم من يقبل عليها ابتغاء الفرار من عالمه الذاتي وولوج عوالم أخرى ..ثم إننا كثيرا ما نقرأ طلبا للمعرفة والإطلاع ، فنحن نجد متعة في التعرف إلى حياة الشعوب في بلد معين أو منطقة معينة ، وما أكثر ما نجد الحلول لا بل جلها في بطون الكتب ، لولاها لضل الإنسان طريقه .. هي باختصار شديد ، كل ما فيها سعة في فهم ما نريد من علوم المعرفة .

قديمًا قالوا بأن الناس كانوا يحفظون أحسن ما يسمعون ويكتبون أحسن ما يحفظون ويتحدثون بأحسن ما يكتبون ، يعني كانت المختارات عنصرا أساسيا في تشكيل الذخيرة الأدبية التي يسعى لها المرء لما فيها من ثراء فكري وأدبي قائم على المعنى ، ومن هنا نرى أن مفهوم القراءة لم يكن همه الوحيد أن (تختار وتحفظ) وإن كان ساميا في محتواه وفجواه بل للقراءة أغراض أخرى أيضا فهي لغة في تاريخ الشعوب والأوطان والأمم ،

سجل متنوع وزاخر لأحداث متعاقبة تروي على مر الأزمان حكايته كما يقول الكاتب والناقد الانكليزي وليم هازلت (١٧٧٨-١٨٣٠) من أن أدب أي أمة هو الصورة الصادقة التي تنعكس عليها أفكارها ..

وهذا ما يعيننا في قيمة العلاقة الرابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي والاقتصادي والفكري والثقافي ليشكل. الأدب في معناه الحقيقي رسالة الشعوب الحية إلى الآفاق ، وهكذا يدور فلك الكتابة من النقش على حجر الصوان والكتابة على البردي والفخار ومن ثم انتشار الرق "الجلد" في العصر القبطي. وحتى عصر الحروف الليزرية بقي الأدب يحمل مضمونه كهدف إنساني محض في إنتاج الأفكار والثقافة والعلوم والأخبار والسير وغيرها .

فالقطعة التي ركز عليها عقل المختار ضنا منه إنها مجرد تعبير عن عواطفه وأفكاره أو أنها توفر له المتعة لتزجية أوقات الفراغ صارت وسيلة للتعرف والتعريف والمعارف بين الشعوب وممهدة لصيرورات مجتمعية منفتحة على عوالم أخرى قابلة للنمو والتطور في مفهوم الثقافة التبادلية الشاملة في معطياتها وتكويناتها ولذا يعد الأدب حاضنة معرفية مشتركة لكل هذا التنوع الذي يحيط بنا من كل صوب وحذب .

وعسانا في الرقيم قد ساهمنا في ذلك

alraqim



في العدد



- سمات الكتابة في أبعاد
حكاية بغداد المعاصرة
النص السردي وألفي تفاصيل المدينة
- آفاق الرواية الجديدة في الجزائر
وسؤال الكتابة الراهنة
- الرواية والتأريخ في مفهوم الوثيقة
- ثقافة ما بعد الحداثة بين الثقافة السامية
وهيمنة الاستهلاك
- الأنثى الحاربة تجليات
المدن في الذاكرة
- قاسم جول يكتب عن نص درامي
لشخص الأمام الحسين (ع)

alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء - ص.ب 1062